FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU
Provenza, 285 · BARCELONA

No. D.150B.86

T. 2

Tickmor Fund

HAROLD REEVES
Books & Music

CANCIONERO MUSICAL
POPULAR ESPAÑOL

FELIPE PEDRELL

Cancionero Musical Popular Español

Tomo Segundo

II Edición

Propiedad del Editor para todos los países Depositado

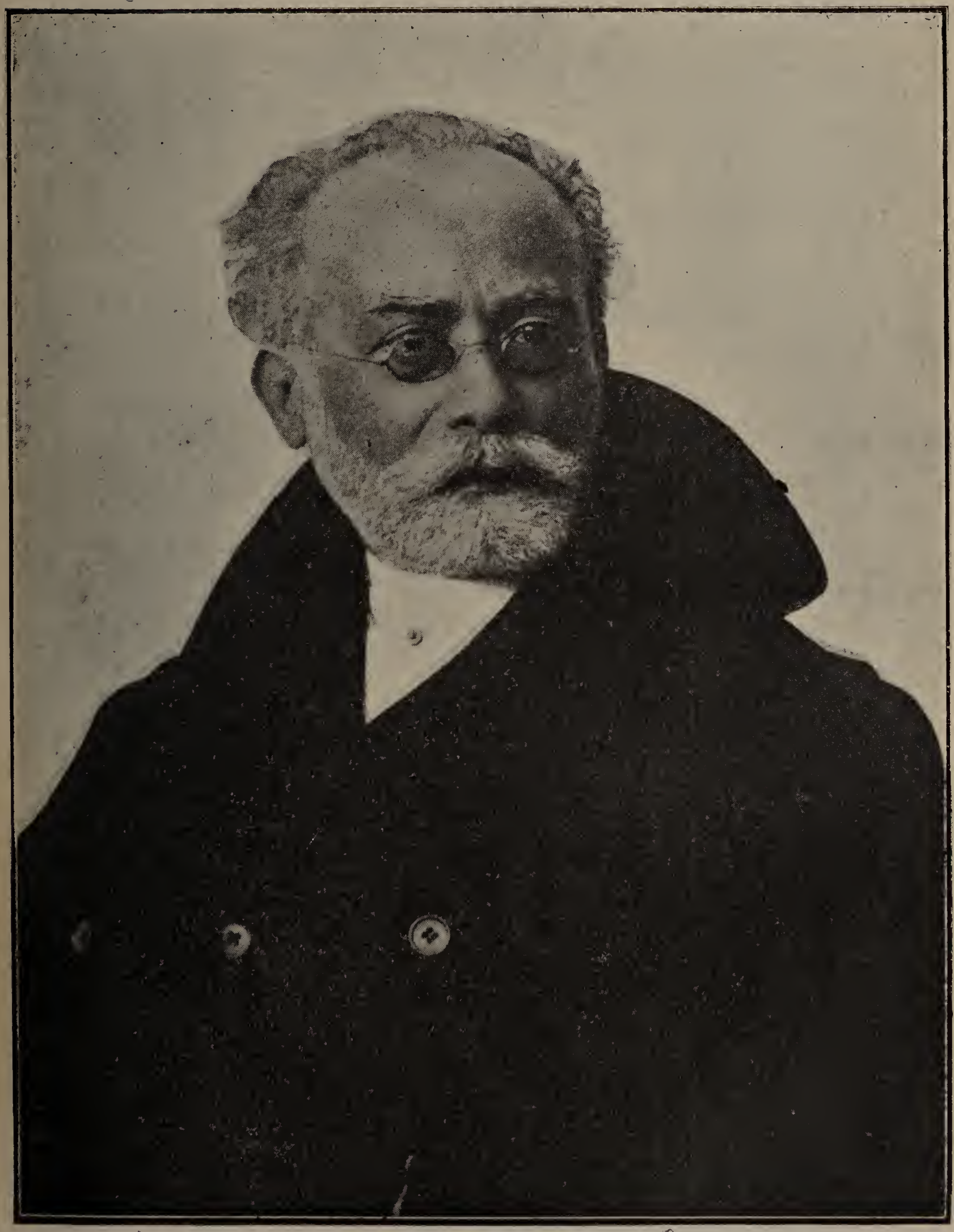
CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU
Provenza, 285
BARCELONA · Teléfono 75136

C

D.15C
.86
Vol.2

Ticknor
July 27, 1936
O

4 vols.
T. II.



BREVE PROEMIO
A LA SEGUNDA PARTE

Conclusiones y dudas

La *Nouvelle Revue,* de París, publicaba no ha mucho (núm. 45 perteneciente al 1.° marzo de 1914) un substancioso artículo bajo el título de *La Música española contemporánea,* que por tratarse de mí me está vedado extractar o discutir, ora en el fondo de su relato, como en la parte que diría histórica del mismo, aunque no me impida hacerme cargo de sus conclusiones. Tomémoslo desde el punto en que su autor, monsieur Mauricio Touchard, dice, allá en el final de su estudio, "que en vista del mismo podemos concluir que la música de la península ibérica constituye en el arte mundial un principado muy intrépido e independiente. Conciertos recientes han despertado a punto nuestra curiosidad: apresurémonos a satisfacerla plenamente. España nos enseñará algo a todos: a los *dilettantes* y a los *snobs,* ese exotismo y esos finos bocados que excitan nuestra golosina — a los psicólogos un documento sobre el alma de *tras los montes,* que vendrán a corroborar las nuevas y fuertes notaciones que debemos a un Zuloaga, a un Ibáñez, a un Rusiñol—a los devotos amigos de la música ella revelará... un poco de su belleza, de esa belleza sin frases que desafía la moda, y

cuyo *color local* no es más que el revestimiento ocasional, lo mismo que una lengua no es más que la librea fortuita de una idea accesible a la universalidad de los hombres. —Y, en fin" (aquí comienza todo un orden de postulados de los que voy a hacerme cargo), "ella ofrecerá materia para formular una serie de reflexiones como las siguientes:

¿Cuál es la trascendencia de esta regeneración (de arte) por medio de la canción popular, y cuál es su porvenir?"

Dejemos contestar a su mismo autor, pues, nada hay que objetar a lo que dice: "Rusia, la Escandinavia, los países eslavos nos ofrecen, bien entendido, un espectáculo similar; pero con la diferencia de que ninguna de esas naciones ha tenido, propiamente hablando, pasado musical. Ellas nacen a la vida artística cuando llega su hora, y, salvo ciertas restricciones, por las vías normales que siguieron sus hermanas mayores. El arte español renace, después de haber descrito un círculo cerrado, y vuelve a remontarse, gracias a una singular regresión, a sus orígenes". Muy bien dicho. El arte español se ha remontado regresando y ha encontrado intacta, virgen de todo desdoblamiento futuro, la primera materia de lo que es suyo, tradicional, por insistencia del saber y sentir de sus cultivadores primitivos.

"Esta regresión se generalizará, señalando la caducidad del dogma clásico?"

Creo que sí, si el músico español sabe fundir, exclusiva y absolutamente el arte nacional y el canto popular, pero convirtiéndolos en substancia propia. Que es lo que en síntesis viene a decir monsieur Touchard. "Bien sabido es que el arte popular, y su derivado el canto gregoriano, se perpetuaron más allá del Renacimiento, hasta el momento en que Italia instaura la monodia harmónica" (en cuya instauración y adivinaciones contribuyeron, quizá, más que nadie, nuestros clavicordistas, nuestros vihuelistas)... "El arte oficial pierde entonces su elevación y repudia, temeroso de derogarla, la vieja canción inspiratriz. Los clásicos alemanes, hachuela en mano, destruyen

la maternal frondosidad que cobijó a la Edad Media; y substituyen la belleza lujuriante de las modalidades gregorianas, por la indigente alternación del mayor y del menor; el coral es el único vestigio que queda de la desterrada canción y las distinciones de razas y de idiomas se anulan en una impersonalidad deseada e infecunda. El arbol así desmochado renace de súbito prodigiosamente, de Bach a Wagner... y por una milagrosa supervivencia, la fisonomía ancestral del recién nacido se parece a la del abuelo".

Y expuesta magníficamente bien esta síntesis, pregúntase de nuevo el autor del estudio en cuestión, si ¿el clacisismo no habrá sido más que una crisis de ascetismo, una cura de retención de voluntad entre dos desdoblamientos libres?

Asoman en este punto y hora si no el escepticismo, las dudas, cuando el autor dice, "que, ciertamente, nuestros contemporáneos son muy hábiles en el modo de tratar y ductilizar el *folklore,* pero que sin duda se engaña su sinceridad ante esa superposición de lo pasado que enamora a los artistas—y también a los arqueólogos". El autor olvida lo que antes ha afirmado con tanta lucidez acerca de la inmutabilidad austera del atavismo musical español. Pero ¿es realmente superposición, fusión o compenetración? "Lo que nos gusta de estos anónimos" — añade—"lo que precisamente los diferencia de nosotros, es esa simplicidad, ese candor, esa fe del carbonero, que se diría, propia de los pueblos jóvenes. Dudo mucho que reaparezca en nuestra época esa "prisa trepidante" y de "vida breve" de los aedas aptos para crear esa *música de cochero,* que escandalizaba a los *dilettanti* petersburgueses selección y jugo de una profusión de contingentes individuales; y en que medida el Tiempo "*rehusa* este elemento a los productores de hoy día". Yo no sé que el Tiempo ni las sugestiones de la moda les rehusen nada de este elemento a los productores de hoy, cuando en busca de sinceridad, de candor y de la fe del carbonero ilustrada, corren a buscarla allí donde se halla, en el corazón del pueblo, en la sangre y en el genio de la raza, en la en-

traña más honda del alma española. Esa selección, ese jugo, ese contingente profuso intelectual, que ayer nos comunicó un aeda, transfundido hoy, quizá, en un cochero, si, o mañana en un... aviador, nos conservarán las "musicas bellas" que desafían a todas las modas habidas y por haber, porque hoy y mañana, y siempre, la Humanidad cantará expresando la belleza que queda dentro y se abre camino para salir afuera. Y no haya miedo de que en estas inocentes tareas de cantar al son en que los nuestros cantaron, hagamos oficio de sepultureros, pues a esto pretende condenarnos el autor, a todos los que cavamos el suelo para desenterrar el "arte, que es Nación", que decía Casellas: y no tema que "ese celo anacrónico sea un fuego de paja", ni que "un Credo renazca de súbito suplantando, en breve plazo, nuestro culto de restauraciones arcaicas"; no tema tampoco. "que los Maussorgski, los Rimsky-Korsakoff, los Sibelius y los... hayan eregido, en fin de cuentas, sea cual fuere "la magnificencia de su homenaje a la Canción popular. una efímera apoteosis, acompañada de gloriosos funerales".

A este último apartado de su estudio, yo le contestaré: que si los Maussorgski, los Rimsky-Korsakoff, los Sibelius y los... hemos producido, gracias a la canción popular. "la magnificencia de nuestro homenaje", no sé qué más se le pueda exigir de derecho al tal elemento, si ya ha producido *esto* y... lo *otro* que, no porque lo ignore, no menciona el autor.

Y yo le contestaré además, en nombre de todos los autores que cita, y de los que no cita, que cada cual de nosotros, quienes más quienes menos, hemos dado al elemento *folklore* musical la parte del alma nacional que de derecho le corresponde; pero como el *folklore* no es toda el alma, le faltaba *nuestra lengua*. "no la librea fortuita de una idea accesible a la universalidad de los hombres" sino lo propio de una raza, lo que formó en el cultivo del "arte que es Nación" su técnica, y en ella hemos aprendido (y no en Wagner, como se les ha dado a entender a las gentes del montón); y si hemos coincidido con Wagner, es porque él y nosotros todos hemos ido, a buscar el progre-

so y *última palabra* de arte, él en la potente técnica alemana, cada cual de los que hemos producido *esto* y... lo *otro,* en la nuestra; y sea dicho para que lo sepan todos, que alguna de esas técnicas está intacta, y tan virgen, que a través de tres siglos sólo ha recibido el homenaje de amor de un sólo y único desdoblamiento artístico.

Y esto no cae, no muere, ni desaparece, porque las modas, y los nuevos credos, y los sistemas de última hora lo ordenen. Glinka se sostiene en pie, a pesar de aquel falso andamiaje italiano que sostenía en Rusia la aristocracia y las clases elevadas; Weber no cae, ni caerá, mientras ya ha desaparecido aquella brillantez de quincalla de su condiscípulo Meyerbeer; Smetana firme, y en pie; Dvorak, Sibelius, Korsakoff, Maussorgski, todos en pie, victoriosos, por la educación nacional de su genio, que ha introducido en el arte y en la historia del arte un caudal de ideas y de bellezas primitivas, verdaderamente nuevas y sorprendentes.

SEGUNDA PARTE

El canto popular en la vida pública

SECCIÓN OCTAVA

Coplas festivas y típicas de costumbres

A) EL MAYO.—*B*) PASACALLE *y recitativo ad libitum*. — *C*) PASACALLE Y MARCHA. (*Alboradas de gaita*).—*D*) RONDAS - ALBADAS. (*Enramadas*). —*E*) COPLAS SOLDADESCAS. — *F*) COPLAS (*de romería y de ciegos romeros*). — *G*.) COPLAS (*de ciegos vendedores de romances*). — *H*) COPLAS VARIAS. — *I*)ALALAS. — *J*) BALADAS. — *K*) CANTIGAS, CODOLADAS, CORRANDAS, GLOSADAS, etc. — L) CANCIONES VASCAS. — *M*) VARIAS.

Más Esclarecimientos sobre la copla romanceada

El tipo genuino del lirismo español, el tipo más querido, por el pueblo es lo que el mismo pueblo denomina, sintéticamente, la *copla,* la copla romanceada, la cuarteta octosilábica que tiene, generalmente (porque en eso es dueño y árbitro el pueblo), libres el primer y tercer verso, y asonantados o aconsonantados el segundo y el cuarto. Sabido es que sea por casualidad, por la cultura del inventor o porque su origen no sea puramente popular, aunque prontamente asimilada por el pueblo, como un desprendimiento que diríase del romance, se encuentra alguna copla, aunque excepcionalmente, que forma verdadera redondilla. ¿Existió como género en los siglos pasados? Los investigadores no nos han sacado de dudas. No habiendo pruebas convincentes de la existencia de este género de manifestaciones en que el pueblo puede y sabe traducir de un modo fugaz, breve, condensado, todo lo que sabe y siente, fuerza nos es atenernos pa-

ra el estudio de esta forma al pueblo que le ha dado el poder de hacerla suya, porque habla y siente como él.

El famoso P. Sarmiento, en sus *Memorias para la Historia de la Poesía española*, escritas en 1745, hallábalas cosa corriente en Portugal, donde "cada pastor es poeta y cada moza de cántaro poetisa", circunstancia que, aunque común a toda España, "es más notoria y frecuente"—añade D. José Pérez Ballesteros—"en Portugal y Galicia" sin olvidar empero a Andalucía, como no la olvido yo al recordar lo que añadía aquel ilustre escritor: "En Galicia" (y Andalucía) "las mujeres no son sólo poetisas sino músicas naturales.". Confirma esto D. Manuel Murguia en su *Historia de Galicia* :"No hay acto de la vida vulgar que no tenga sus coplas: las mujeres, principalmente, parecen haber inventado este medio de dar a conocer sus sentimientos".

Todo ese senado regional popular español tendría voz y voto en esa aclamación en loor de la copla, y ahí sería de oir la excelencia entusiasta de cosas que nos contaría la *copra gallega,* la *corranda* y *folía* catalanas, la *codolada* y *glosadas* mallorquinas etc. de esa soberana exaltación del alma española que se manifiesta en esa fusión íntima y concentrada de las dos hermanas, Poesía y Música, siempre unidas por el pueblo.

Manifiéstase la copla en todo, lo mismo en la vida doméstica que en la vida pública. En España hay coplas para todos los actos de la vida, así en los más ordinarios como en los más sentimentales, expresados aquellos humorísticamente, ingeniosamente, burlescamente dentro de una gama inacabable en que no falta un solo matiz, desde lo picaresco hasta lo apayasado: y no se hable de lo que expresa el pueblo cuando le hace hablar el sentimiento. Oidla esa alma múltiple y una del pueblo; asistid a sus reuniones, a sus corros, a sus foliadas, a sus *bailas,* a sus juegos, a sus diversiones generales, y saldréis edificados y entusiasmados del poder y eficacia de esos cuatro versos de la copla y de la tonada en que estallan como en maravillosa síntesis, abreviada, poemática.

Terminemos reproduciendo una página de oro escrita por el gran *folklórista Demófilo* (Antonio Machado y Alvarez) y dedicada a la copla. "La fantasía almacenó durante el período de la niñez caudal bastante para encender el sentimiento individual del joven, como ejercicio, mediante el juego, la memoria y el ingenio los órganos, lo bastante para encontrar en ellos un elemento dócil que responda a las necesidades de su nueva vida. En esta edad los hombres aman, creen e idealizan: en esta edad la canción aparece como espontánea. La *elevación del afecto,* que esto y no otra cosa es, en definitiva, la copla, elevación que corresponde, probablemente por causas nerviosas, a ese estado en que el sentimiento intima hasta el extremo de hacerse música en lo más recóndito del corazón del hombre, antes que los órganos bocales le hagan música para el exterior, produce la copla.

Para saber cantar

decía con profunda intuición mi amigo Luis Montoto.

Basta con saber querer".

ANOTACIONES

A) EL MAYO

172, 173, 174) La canción de *El Mayo* y todo lo referente a las fiestas de *Las Mayas,* va desapareciendo de las costumbres, si no ha desaparecido del todo. En el *Apéndice general* de la colección de *Cantos Populares Españoles* (tomo V) me da D. Francisco Rodríguez Marín noticias de esta costumbre, "evidentemente gentílica, y conservada con pertinacia por los niños, fidelísimos depositarios de la tradición". Incluye el texto popular de la canción de *El Mayo*, compara, respectivamente, las estrofas que se refieren a la cabeza, boca, pechos, cintura, ombligo, piernas y rodillas con las descripciones semejantes de *El Cantar de los cantares,* de Salomon; cita lo que Covarrubias dice de *Mayo* y *Maya*, que "es una manera de representación que hacen los muchachos y las doncellas, poniendo en un tálamo un niño y una niña, que significan el matrimonio"; y termina dando una bibliografía de obras *folklóricas* que tratan de esta costumbre. Luego,

como comprobantes *folklóricos* musicales de *El Mayo*, inserta tres versiones de la melodía popular que traslado aquí. Pertenece al núm. 172) la versión primera, recogida por el mismo colector, en Osuna. Al núm. 173) la versión que le fué comunicada por el docto Sbarbi. Y por fin al núm. 174) la tercera versión oída en Sevilla por el señor Rodríguez Marín a una moza de Cartaya (Huelva).

El *Mayo*, según dice Pérez Ballesteros en su *Cancionero popular gallego*, refiriéndose al de esta región, se viste completamente de hinojo, incluso la cara, llevando en la cabeza una corona de flores. En la Coruña empuñaba, hace pocos años, una cruz guarnecida de flores y de hinojo, y el vestido, según queda indicado. Varían los cantos según las poblaciones. La representación o personificación del mes de las flores es de notar que en Galicia sea masculina, cuando en otros puntos en España y aun del Mediodía de Francia sea una *Maya* y no un *Mayo*. Recuerda este colector que, en Santiago, años atrás, el *estribillo* que al caminar repetía el coro de muchachos era este:

Cantarán o Mayo
e mais ben cantado.

Lo repetían cada vez que se paraban a cantar las coplas. El *Mayo* permanecía en pie y doblaba el cuerpo con frecuencia, como quien saluda al compas del canto. El coro no cesaba de andar alrededor, formando un círculo, cuyo centro ocupaba el *Mayo*. Cada vez que éste cantaba una estrofa, los muchachos la coreaban con el estribillo apuntado.

B) PASACALLE INSTRUMENTAL *y recitativo ad libitum*

175) Este pasacalle para dulzaina y tamboril empléase en las fiestas de *Cuart de les Valls* (Valencia). Comunicóselo D. Pascual Escobar al maestro valenciano D. Salvador Giner, quien al remitírmelo me decía, que al llegar el "donsainer" a la puerta de la Iglesia o a la del Clavario Presidente de la Junta anual de fiestas, toca a solo la es-

pecie de *recitativo ad libitum* con que termina la pieza antes de la vuelta *Da capo* hasta el fin. En realidad el Pasacalle, que es vulgar de toda vulgaridad, no tiene nada que ver excepto el *recitativo,* pero acusa lo que serían en un principio esta clase de composiciones, puramente y en su origen españolas, después beneficiadas por el arte. El nombre significaba la tocata que se ejecutaba cuando se iba con alguna música por la calle, y también, la ronda con música instrumental o cantada que pasea las calles antes de empezar una serenata, un baile u otra diversión. Algunos tratadistas sesudos aseguran que el pasacalle tiene algún parecido, en cuanto al movimiento, con la danza intitulada *la chacona,* y que se componía ordinariamente, sobre un *basso ostinato* con variaciones. Lo mismo afirmaban tales sesudos homes de *la Passacaglia,* que dicen los italianos, y del ritmo de ambas, que era ternario, jónico, acéfalo, etc. Pero sabido es que el pueblo maldito el caso que hacia de los tratadistas, empeñado él en sostener y afirmar que *su-Pasacalle,* el Pasacalle de su invención, era una tonada en compás binario de elementos binarios, y no como querían aquellos como una tonada binaria de elementos ternarios. Los compositores al hacer de la Pasacalle una obra de arte, los unos se inclinaron a esta forma de combinación, en tanto que los otros se obstinaron, los menos, a permanecer fieles al pueblo, y ese dualismo entre la canción y la danza, sea popular, sea artística, no se concilian, pero el buen *folklorista* ha de empeñarse en señalar las diferencias y significaciones estéticas que puedan o no coexistir entre documentos de un mismo género pero de distinta tendencia. A la simple vista de la *Pasacalle* del número 175) se notará, enseguida, el distinto concepto que se formó el pueblo de esa tonada instrumental, y el que se formaron los autores clásicos que la emplearon artísticamente.

C) PASACALLE VOCAL
o Marcha-Alborada de gaita

176) Copio la melodía de esa Pasacalle, que trae In-

zenga en el cuaderno de su colección destinado a Galicia. El amigo D. Ramón de Arana me dice que "puede considerarse esta melodía como *marcha-alborada* de gaita, *pasacalle,* si se quiere, que solía ejecutarse tiempo atrás en las procesiones de Santiago". Tenemos pues aquí una tonada, *pasacalle o marcha-alborada* para gaita mejor que para canto. Quizá naciera para canto y gaita, caso frecuente y socorrido entre gaiteros, que aditamentan a voluntad tonadas y canciones. Dejémoslo así, tonada, pasacalle o marcha-alborada para gaita, para canto, o para las dos cosas a la vez.

Pero hay otra cosa más grave en esta tonada. Y es la homologación de la tonalidad de la segunda parte, que me pareció muy rara, rarísima en nuestro *folklore*. Consultado sobre tal rareza mi amigo Arana, díjome: Yo también como usted no estoy muy conforme con el final en cuestión, pero así vino. Vea usted el apunte de esa marcha o pasacalle tomado por mí, y de cuya autenticidad doy fe". Es una de las tonadas que copia Murguia, en su *Historia,* de la cual la extractaría, sin duda, Inzenga. En suma, es la que me remitió mi excelente amigo y lucido *folklorista* Arana; documento rarísimo popular de homologación de tonalidad, de *do mayor* a *do menor.*

D) RONDAS, ALBADAS, ENRAMADAS

177) Ya sabemos que *ronda* es el nombre sinónimo de la *pasacalle* que realizan los mozos rondadores cuando andan dando serenatas por las calles. Aquí tenemos, pues, un canto de esta especie, titulado *La Ronda,* que proviene de Santander. Lo copié de una especie de programa circulado para un concurso musical que había de celebrarse en la capital de la Montaña.

La nota que entonces tomé, decía: "La letra de este cantar es de autor moderno, D. Eusebio Serra, y la melodía forma el tema principal impuesto para el certamen organizado recientemente por el *Orfeón Cantábrico* como premio al autor de una obra coral que se titulará *Escenas montañesas.* Véase lo curioso del caso. La tónica de este tema, tal como se transcribe en el cuadernito de

convocatoria, no es la de *fa mayor*. Esta nota es *dominante,* y no han atinado en ello ni el Jurado ni la Junta convocadora. De no armonizarse el tema en el modo cromático oriental por mi adoptado para armonizarlo, forzosa e inevitablemente, pues tiene sus precedentes en España, y aquí en este CANCIONERO hay no pocos, no se explican ni pueden harmonizarse en un tono corriente europeo varias alteraciones de la melodía ni ciertas desidencias del tema que sugieren la harmonización adecuada al consabido modo cromático oriental. ¿Y el Jurado técnico no tenía ojos para ver estoà"

178) Esta ramplona *aubada* (alborada) nos manifiesta a lo que ha venido a parar la Albada y también *Alba,* de la época trovadoresca, que era un canto matinal que se ejecutaba al rayar el día, llamado así en oposición a la *Serena,* que era el canto nocturno. Y ante esa ramplona *aubada,* que recogí de chico en Tortosà, no mentemos para nada, aquellas vigilias o alboradas que, según Gonzalo de Berceo, se cantaban a *contrabadura dos trufanes.*

179) No sé olvidar la tocata de *Albaes* o "Aubades" (alboradas), que me comunicó el Maestro D. Salvador Giner, de Valencia. La describe así: "Canto popular de la vega de Valencia, que se acompaña siempre por la *donsaina* (dulzaina) y el *tabalet* (tamboril). Se canta al rayar el alba. Las estrofas se improvisan en el dialecto del pais. Uno de los cantadores canta los dos primeros versos de la estrofa y el otro cantador los dos restantes. Acompaña las voces el *tabalet,* percutiendo suavemente con uno de los dos palillos el aro o borde del instrumento. *La donsaina* sólo interviene en el preludio que diríamos, y en los intermedios que improvisa el *donsainer*".

180, 181) La enramada, fiesta calleiera en la que se adornan con ramos, cañas y toda clase de ramas de árboles las casas de los vecinos, es instrumental como en el número 180), o vocal, para entonarla en grupo unisonal, como en el núm. 181). Procede la primera, para dulzaina y tamboril, de Segorbe, y la segunda cantada o berreada en grupo, de Tortosa, donde la oí en mis juveniles

tiempos. La letra de ésta, se cantaba en Tortosa tal como aquí se apunta. Hay en el *Romancerillo* de Milá y Fontanals una variante del mismo cantar de enramadas. Me parece que el músico que transcribió la tonada que apunta Milá debió de *civilizar,* sin duda, esa *inoportuna* modulación al tono relativo menor que resulta impropia. Vide la Variante 181, bis).

E) COPLAS SOLDADESCAS

182, 183, 184, 185) Estos cuatro números señalan otras tantas coplas soldadescas. Procede la primera de Lugo. No recuerdo quien me la comunicó. Probablemente el amigo Arana. Me comunicó la segunda 183) D. Julio Pujol. La recogería, sin duda en León o su provincia. Oidas por mi las dos siguientes en Tortosa. Cantábanlas en vísperas de entrar en filas los mozos quintados, y, por cierto, a coro y a grito pelado, fingiendo algunos una alegría que no sentían. La una, la numerada con la cifra 185) a voces sin acompañamiento, y la otra con acompañamiento de dos o tres guitarras. Obsérvese en la copla soldadesca, cifra 184) especialmente en las que como ésta derivan de la jota, que al acabar la voz, sea la copla de jota o, según el caso, el estribillo, la melodía queda sin resolver la nota de terminación, como si se encargase la resolución al instrumento acompañante, cuando le hay, y sino lo mismo, siempre y cuando la jota o el estribillo terminan en palabra aguda.

F) COPLAS DE ROMERIA Y DE CIEGOS ROMEROS

186) Las romerías son en todas las comarcas, verdaderas fiestas de regodeo en las que el buen pueblo echa una cana al aire. Los romeros de *Cuarte de les Valls*, del reino de Valencia, practican la bromita y hasta la sátira en las coplas que dedican a la Virgen de la Cueva Santa, y a la vez, a las personas y *personajes* de baja estofa del pueblo. Cantan sus coplas de romería a coro unisonal y a duo.

187) Pero en Galicia es donde las coplas o cantos de ciegos de romería forman un grupo folklórico curioso. El

que aquí se apunta está aplicado a una copla jocoso-picaresca, género obligado a esa suerte de cantos. Me dice el amigo Arana, que las coplas usadas por los ciegos cuando van de romería, son, generalmente, improvisadas por la consabida *ciega del violín,* la cual canta con voz gangosa (hasta en eso se parecen los gallegos a los bretones), y la acompaña con la pandereta un lazarillo hombre, lazarillo que alterna con la ciega el copleo y discreteo.

188) El *Canto burlesco* de ciego de romería, recogido asimismo por mi amigo D. Ramón de Arana, procede, también de Galicia.

189) Por el estilo es esta *Copla leonesa de romerías*, recogida que fué para mi colección por D. Julio Pujol Alonso.

G) CANTO DE CIEGO VENDEDOR DE ROMANCES

190) Es lastimoso, de veras, este *Canto de ciego vendedor de romances,* al que aplico una copla también triste, pues, me fué remitido sin letra por mi amigo D. Ramón de Arana, acompañándome la versión primera tal como se la comunicó D. Casto Sempedro, y la versión segunda tal como Arana la entendía, atendiendo al estilo empleado, comunmente, por los ciegos. El acento lastimoso del canto, como he dicho, proviene, no cabe duda, de la indecisión o fluctuación de tonalidad que le da el *si bemol.* ¿Es un presentimiento popular aceptado, después por el arte culto?

H) COPLAS VARIAS

191) Una regocijada *Copla estudiantil,* procedente de Santander, que me remite mi insigne amigo P. Nemesio Otaño, S. J. (1).

192) Una *Copla carcelera* que consta de varias estrofas. Procede de Cameros (Castilla la Vieja). La trae Inzenga en el cuaderno correspondiente de su colección de *Cantos populares españoles.* Harmonicé esa joya popular y la introduje en mi Tragi-comedia lírica *La Celestina*, escena V, cuadro segundo (pág. 122 de la partitura) en el

(1) VIDE Apéndices, n.° 1

relato o descripción que hace del amor la vieja alcahueta ante la cuitada Melibea (fragmento en mayor).

193) Como en España hay coplas para todo, las hay hasta para muchachas casaderas. La señorita malagueña, tantas veces citada en este CANCIONERO, (Trini B.) me comunicó ésta, concerniente a la costumbre que hay en algunos pueblos andaluces referente a que las jóvenes solicitantes creen obligar a San Antonio metiendo en el pozo una estampa suya, costumbre curiosísima corroborada por la copla.

104) *Copla de boda* usada en Santander como me aseguró mi comunicante, D. Anselmo González del Valle.

195) *La Canción de la zambomba* (*La Cansó de sa ximbomba*) es una de las canciones mallorquinas populares más características, conocida en la Puebla (de esta localidad es la que aquí transcribo), Artá, Manacor, Alcudia y otros pueblos de la región N. E. de las islas Baleares. Cántase, especialmente, desde los primeros días de Carnaval hasta el Miércoles de Ceniza. "Reúnense los jóvenes en comparsas la víspera de S. Antonio"—dice Noguera en su *Memoria* — "y recorren las calles del pueblo festejando las tradicionales fogatas que encienden los vecinos frente a los portales de su casa, y al son de la zambomba cantan la mencionada canción".

196) He oído cantar esta *Copla de fiesta taurina* en mis juveniles años. Cuando se cansaba el público de aguardar a que se abriese la puerta del toril, berreaba esa *auisicosa* que resultaba más estúpida con el adorno de estribillos como el de la muestra.

197, 198) 2 *Coplas de columpio*, muy populares en Andalucía, donde la diversión de columpiarse en una especie de trapecio colocado en la rama de un árbol, se le llama estar en la *bamba,* como reza la letra que acompaña a la primera copla. Comunicada ambas par la Srta. Trini B.

199, 200) Las *Coplas de corro* o reunión de gentes para divertirse cantando, viendo bailar o jugar, o mientras hacen alguna labor agrícola o de otro género, son abundantísimas. Escojo algunas de varias regiones y en-

tre ellas las más características. Las señaladas con los números expresados, fueron oídas por mi en un corro de mocitas y mocitos ya talladitos, que en cada juego de prendas a que se entregaban, intercalaban una copla por el estilo y alguna más que no valía la pena de copiar, como intermedio a sus variados juegos.

201) Esta *Canción del valle de Langreo* me fué proporcionada por mi ilustre amigo D. Anselmo González del Valle. No se recomienda el texto, soberanamente vulgar, aunque suceda lo contrario con la música.

202, 203, 204, 204, 205, 206, 207) Todas esas seis canciones proceden del *Romancerillo catalán* de D. Manuel Milá y Fontanals. (*Vide* el *Indice de las Melodías*. Van rectificadas algunas por inexperiencias del músico que le tocó en suerte al buen Milá).

208, 209) Una *Copla asturiana* de tan insubstancial texto como agraciada música, y una *Copla ovetense,* de melodía afandangada, pero muy sentida, ponen término a esta sección que por abundante no podría cerrarse jamás.

I) ALALAS

ESCLARECIMIENTOS

A este grupo sintético de la *elevación del afecto,* que diría y efectivamente dijo de la copla, con alto y claro vislumbre, Machado y Alvarez, corresponden todas esas manifestaciones idénticas pero de diverso nombre que, según las regiones, llama el pueblo *Alalás, Regueifas, Enchoyadas, Baladas, Cantigas, Cantares, Corrandas, Codoladas,* etc. Del *Alalá* ¿no dijo el mismo pueblo, con socarrón y a la par tierno estilo:

O cantar d'o galleguiño
e cantar que nunca-acaba:
comenza con *tailalila*
e acaba con *tailala?*

Esa *onomatopeya* que ha dado nombres de *Alalá* a la *elevación de afecto* más íntima, más subjetiva, quizá, de la poesía popular galaica, ¿no es una *neuma* derivada de un fondo tradicional común como el *exarkón* de la poesía po-

pular de la Grecia, como el *Helo Helo!* (nacido sin duda, del grito de *Hylas,* que resonaba por las montañas griegas), como el *Oli, olé, olelé* de las canciones italianas, o como el *Lari, loré* de Portugal, la *neuma* que se pasa sin la palabra para hacerse música sin necesidad de acudir a los órganos vocales, desarrollados, o no desarrollados, que no impiden dejar de hacerla?

Así se expresa esa *elevación de afecto* que refleja el *Alalá* sin necesidad de pedir ayuda a la palabra para expresar lo más recóndito del corazón, puesto que le basta al cantar popular expresar lo que siente el corazón y lanzarlo afuera con el arte de lo indefinido, con el arte de las vaguedades, con el arte sin par de la *soidade,* que así calificaría, definitivamente, esa nostalgia, más profunda que todas las nostalgias, si me atreviese a llamar a la música de la *elevación de afecto,* la *morrinha* de las almas poetas.

¿No lo dice, también, el cantor anónimo?

¡O meu cantar, xa non viste!
canto para que non digan
"Alegre, ¿por qu'estás triste?"

Cuando yo vivía en Madrid, desde mi balcón de la calle de S. Quintín, ¡cuántas veces le he visto pasar a ese *Alegre,* y cuantas veces le he seguido porque estaba triste, y le oído llorar el lastimero *Alalá* lanzado, sintiendo el corazón, sufriendo lejos de la patria, ganoso de calentarlo, allá en un rincón de la pradera de la Bombilla! ¿Para que se reunían allí esos *Alegres* mozos y esas *Alegres* mozas en la Moncloa, sino para cantar porque estaban tristes? Jamás he oído entonar (¡parecía una verdadera deploración!), aquel nostálgico *Alalá,* que dice:

Campanas de Bastabales
¡cándo vos oyo tocar
mórrome de soledades!

Uno de aquellos *Alegre* me decía que cerca de Santiago de Compostela, la aludida *triada* se cantaba así:

Campanas de Bogallido
¡cándo vos oyo tocar
*revivasem'*o sentido (vuélveseme).

Más llegó el momento de decir que la música de los *Alalás* vístese de la *onomatopeya* en cuestión, de la cual ha tomado su título, a menudo del terceto o triada céltica, vulgarmente llamado *Ruada* o *Cantar de pandeiro*, de la *quadra* tan popular en la poesía de Galicia, la *quadra* que se forma del terceto por la repetición del primer verso o dístico aproximado por el diálogo; vaya como ejemplo del primer caso:

¿Para que das o si,
treidora, sendo casada,
para que me dás o si
non che valendo de nada?

he aquí un ejemplo del segundo caso, en que se forma la *quadra* del diálogo en dísticos:

—Cantan os galos e dia,
meu amor, érgue—te e vaite.
—¿Como m'hei d'ir, queridiña,
como m'hei d'ir e deixarte?

Y como último elemento vístese la música de *Alalá* de la copla ordinaria, que por la espontaneidad de estos procesos generales, es la copla tan árabe como celta o germana, y en fin, tan semejante es la cuarteta general española como el *pennill* del país de Gales, la *villota,* del Friul, o los *rispeti* de la Toscana.

Dice Murguia a propósito de esto: "Los cantares de Alalá, son como los castellanos, cuartetas octosílabas: pero desde luego se advierte en la mayor parte de ellas, el empeño de que se correspondan unas a otras, tal vez porque conservan las huellas de su origen, que son las *regueifas*, en que los que se disputan el premio empiezan su cuarteta con el último verso de la anterior, cosa que sucede igualmente en las luchas que entablan los cantadores".

En cambio Milá y Fontanals dice de los tercetos gallegos: que esta clase de estancias son de versos octosíla-

bos, casi siempre el segundo o aconsonantados el primero y el tercero, y llama la atención acerca de la diferencia que presentan acerca de este punto las demás poesías populares de España y Portugal. Y a esto añade que existen letrillas castellanas y alguna danza catalana en que el tema es un terceto a semejanza del gallego. Además, dicho escritor no halla semejanza entre el terceto gallego y el terceto céltico (que según mi malogrado amigo D. Joaquín Costa (*Poesía prop. española,* pág. 456), es de origen céltico aunque es metro por excelencia gallego, que no la desconocen del todo las demás literaturas de la Península): la semejanza sería completa si el primer verso no presentase disparidad de rima, pues sabido es que el céltico era monorrimo en los tres versos.

Ya hemos visto con Murguia que los tercetos se prestan muy bien para acompañar el baile llamado *rua* y *ruada* al compas del pandero. A lo citado antes sobre esto, añade Murgia: "*El cantar de pandeiro* es por su parte el que mejor conserva su origen. Se canta, como el nombre lo dice, al son del pandero, y al de *las alegres conchas*, como las llama Ossian..." Describe después la cuarteta gallega, que según su empleo en las fiestas de la vida doméstica, recibe los nombres especiales, además del de *Alalá*, ya citado, los de *Requeifa*, que se canta en los casamientos, *Ani-novo* o *Aguinaldo*, *Maios*, *Nadal* y otras formas estróficas similares. La *Requeifa* es la hogaza de un pan y un huevo que se distribuye el día de boda; y las *Enchoyadas*, que vienen a resultar lo que en Portugal llaman *despiques*, son diálogos de *cantadeiras* de fama, o bien justas o lides de improvisadoras, como las formas ditirámbicas de *Os cinco sentidos*, el *Padre nosso pequeniño*, y la bellísima cantiga *Linda Pastora*, que empieza:

—Mariquita, hermosa,
¿ti que fai ahí?
—Estou gardando o gando
ben me ves aquí.

"La idea del gran mitógrafo Schuchardt"—decía acertadamente Teófilo Braga—"de que la forma del terceto

usado por Dante, en el desenvolvimiento escrito de las literaturas modernas, es "un encadenamiento de ritornellos", justifícase ante el hecho de conservación de un género lírico de estrofas dísticas, relacionándose por el encadenamiento de sus estribillos, porque los estribillos son más dependientes del canto y del ritmo de danza, que de la lengua metrificada".

ANOTACIONES

Es tan abundante en mi CANCIONERO la manifestación lirica de *Alalá,* que me veo forzado a aligerar así la manifestación como gran parte de los comentarios que acostumbro a hacer en estas *Anotaciones.* No los suprimiré del todo, bien entendido, pero sólo me detendré en los documentos populares que merezcan algún comentario. Desde luego agrupo en los números siguientes algo digno de anotar: en el 210) el esquema del *Alalá* de tendencia litúrgica de origen: en los números 211, 212, 213, 214) los *Alalás* a los cuales no se aplica texto, sólo la *onomatopeya* establecida y generalizada. Llamo sobre todo la atención del *Alalá* 214), que estimo de lo más superior en hecho de inspiración popular. El *Alalá* del núm. 215) preséntase como muestra de cantos que se modulan con la *onomatopeya* obligada, o con la letra de la cuarteta popular ordinaria. Advertiré de una vez por todas que cuando no medie indicación contraria, que el colector (y mi maestro en el saber popular musical gallego) es mi entrañable amigo D. Ramón de Arana. Aquí le reitero mi agradecimiento profundo.

216) Ya se ha hablado de este nostálgico *Alalá* en los *Esclarecimientos* de esta *Sección.*

216 bis) El señor Feijóo me comunica esta *Variante* del anterior.

217, 218) Los dos *Alalás* más populares de Galicia y de texto más difundido. Desde que Murguia lo publicó, se lo asimilaron los coleccionistas músicos, Inzenga, Marcial del Adalid, especialmente el primero.

219) Díceme Arana sobre este *Alalá,* que su melodía puede considerarse como influída por el *fandango,* im-

portado y aclimatado en Galicia. Hay también en él dejos de los cantos de ciegos.

220 a 231) Una serie de doce *Alalás*. El señalado con el núm. 220) lo dió a conocer Murguia, y lo reprodujeron en sus colecciones Marcial del Adalid e Inzenga. El número de este grupo 231) y los dos siguientes 232) y 233) aparecen en compases anormales.

234) La letra de este *Alalá,* es demasiado *fina* y conceptuosa; e*l vivo morrendo* no es del pueblo. Ha pasado por aquí un arte erudito.

235) La modulación de este *Alalá,* es impropia del arte popular español. Adivínase la mano de un músico profesional. No sea dicho en son de crítica. Y ¿qué decir si el pueblo la ha aceptado, dándole el *regium exequatur?*

236) En este *Alalá* alternan uno o varios solistas y el Coro, formando éste como una derivación de la *alborada gallega.*

J) BALADAS

Género de música muy empleado antiguamente pero hoy caído en desuso, por lo menos como manifestación artística, a pesar de su supervivencia en la región gallega y, probablemente, en otras partes, como forma de música popular. Tal es la *danza cantada* o la *canción danzada*, como quiere llamarse, en suma, la *Canción bailada* o *Balada.*

No vayamos a buscarla en sus orígenes ni en los antiguos hebreos, ni en otros puntos orientales, ni tampoco entre los griegos. Mencionemos siquiera su cultivo en Italia en donde alcanza gran eflorescencia en Florencia, en tiempos de Lorenzo *il Magnífico*. Célebres poetas y renombrados músicos distaban textos y música que se cantaban, y bailaban, contemporáneamente, formando cadena los danzantes de ambos sexos, y este modo de danzar, como atestigua Boccacio, se llamaba *carola;* danza, finalmente, por el estilo de la *sardana* ampurdanesa, es a saber danza figurada, con pasos a la derecha o a la izquierda, los obligados *balancés* y demás trenzados del caso. Por el estilo de la *Ballata,* más propiamente que la *sar-*

dana, pues, no tiene texto actualmente, aunque lo tuvo en lo antiguo, es nuestra famosa *danza prima* asturiana.

He aquí como describe la *balada,* cantada y bailada, mi insigne amigo Arnaldo Bonaventura en un reciente artículo, *Il Boccacio e la Musica* (*Rivista Musicale Italiana, Torino,* Anno XVI, fasc. 3.º) "Un joven o una jovencita guia la danza *cantando un'aria con parole,* y sobre el ritmo de la danza se combinan los pasos. Muy a menudo al canto del solista o de la solista responden los demás danzantes con ciertos *ritornelli* tradicionales (como en la danza prima las invocaciones al *Señor San Pedro* o a *María Magdalena*) "que reaparecen al término de las variadas estrofas o al concluirse la canción. De esta particular forma de la canción bailable con *ritornelli* corales, nos da exacta relación Boccacio, al fin de la 2.ª Jornada de su *Decamerón*, en donde se lee que después de la obligada cena "como fué del gusto de "la reina", en tanto Emilia guiaba la *caróla,* la siguiente canción de Pampinea, *rispondendo le altre,* fué cantada:

Qual dona canterá s'i'non cant'io
Che son contenta d'ogui mio dessio?" etc.

Como se ve, observa Bonaventura, la canción aquí se forma "de una parte *a solo,* ejecutada por Pampinea, y de una parte *coral* ejecutada por las otras danzatrices que le responden mientras la *caróla* se va tejiendo". Y añade: "Que en la música sacra fuese adoptada esta forma del canto monódico, seguido de responsiones del coro, ya lo había atestiguado Dante distintas veces, y señaladamente en el pasage en el que narra que "un anima intonó a solo" el "*Te lucis ante terminum,*

"e le altre poi dolcemente e devote
seguitar lei per tutto l'inno intero,

y también allí donde dice que habiendo el Arcangel Gabriel entonado *a solo el Ave María, gratia plena.*

"ripose a la divina cantilena
da tutte parte la benta corte
si ch'ogni vista sen fe'piú serena".

Y ved como Boccacio nos dá cuenta de la aplicación de aquella misma forma a la música profana de la misma *balada*: la cual sabemos todos que en lejana época alegró las suntuosas y aristocráticas fiestas que se daban en los estrados de los castillos, de las cortes, y de los palacios de los magnates, mientras más tarde se la asimiló el pueblo, originando, por ejemplo, en España la *Seguidilla* o la *Copla* cantada y bailable (y no cito, ni detallo, porque el *folklore* de la *canción* cantada y bailable comienza, desde el Bolero hasta la Jota y todas las jotas habidas y por haber); en Italia, la *Monferrina,* el *Trescone,* la *Tarantella*, etc. A todo esto valdría la pena de averiguar, si las formas populares de estas canciones bailadas son una derivación del pueblo o una simplificación de la correspondiente forma artística y primitiva; o si *vice-versa* son verdaderamente populares sus orígenes.

En un escrito mío acudí también a otra Jornada del *Decámeron* de Boccacio, la quinta, para reforzar mi opinión acerca de lo qué eran las famosas *estampidas,* que el melómano Juan I reclamaba desde Villafranca del Panadés, Monzón, Zaragoza, etc., al duque de Borgoña, a Juan de Montra, o al vizconde de Roda enviándoles emisarios y más emisarios para que sin dilación le enviasen, pues deseaba tenerlo a su servicio, a "Johan dels orguens" encargándole, especialmente."al dit Johan que aport lo libre on te *notades* les *estampidas* e les altres obres que sab sobre'l *exaquier*" (instrumento policordo de tañido, por el estilo de la *dulcema* que aparece en la declaración instrumental del famoso archipreste de Hita) "e los orguens". En la cita de referencia de la quinta Jornada de Boccacio se lee: "poinche alc na *stampit*a et una *ballatella* o due furon cantante, "al gremente, cua do plugo a la reina, se pusieron a comer, hecho lo cual, ordenadamente, y con alegria, no olvidando el orden establecido de danzar al son de instrumentos y canciones "trenzando algunas danzas". Ya habrán sospechado el lector que las *stampite* de Juan I de Aragón, lo mismo que la de Boccacio, colocando adrede, sin duda, la *ballatella,* una corta *ballada,* eran

dos canciones cantadas y bailadas, llamada así la *stampita,* o provenzalescamente *estampida,* del verbo *estampir,* golpear o batir con el pié el suelo, acepción igual a la que tiene en la lengua alemana el verbo *stampfen.* La *estampida* ha sido cuanto es posible e imposible inventar a la imaginación desorientada de los musicógrafos extranjeros; un modo coreográfico, un procedimiento tipográfico, pedales de órgano, y otros delirios por el estilo. Era, sencilla y originariamente, una danza en la cual acentuábase el tiempo fuerte batiendo con el pie el suelo o el estrado, según donde se bailaba. De su primitiva forma instrumental pasó a la vocal sin perder empero la originaria de asociarse a la danza. Los trovadores nos dejaron curiosos ejemplos de esta danza cantada, y entre estos hay que mencionar y recordar al famoso Rambaldo de Vacqueiras y su célebre *Kalenda Maja.* Como nos informa el autor del *Decámeron,* esta forma musical del arte trovadoresco sobrevive todavía en la Italia del *trecento,* donde ya había entrado, por decirlo así, en el repertorio del mundo elegante italiano del siglo XIV, como piensa justamente Giosué Carducci.

Pero la *estampida* no echó raíces en España, ni en el arte cortesano de la época citada por Carducci, ni menos en el popular. Por lo menos yo no he tenido la suerte de hallar ni siquiera una referencia de *estampidas* ni en la literatura general cortesana española ni en las obras de nuestros vihuelistas, tan abundantes en estas manifestaciones de arte cortesano y popular y principalmente doméstico y social.

Tampoco echó raíces en nuestro suelo la *balada,* por lo menos entre el pueblo, dicho sea musicalmente hablando. Esto pensaba yo. Pero el estudio del *folklore* me obligó a aceptar la supervivencia pura y extrictamente musical. En uno de los documentos de este género que me comunicó mi ilustrado amigo y diligentísimo consejero de *folklore* galaico, Don Ramón de Arana, sorprendióme el título, escrito así: *¿Alalá o Balada?* Esto significaba que él hacía diferencias entre el estilo musical del *Alalá* y el de la *Balada?* No supe verlas entonces,

pues, no me interesó averiguarlo. Y al examinar, ahora, para coleccionar y ordenar las restantes que me remitió, tampoco atino en qué podrán consistir tales diferencias de estilo, que tan mal se dejan adivinar. De la *balada* que he tratado de describir, cantada y danzada, no tienen en el texto nada, absolutamente nada, que tenga relación con lo que entendemos literariamente cuando se trata de este género de composiciones. ¿Serán acaso *baladas* por la pueril vanidad de adopción de un título porque es... fino, romántico, legendario bajo el triple aspecto histórico, literario y musical? Yo no sé ver en la actual *balada* musical gallega más que una copla, más o menos inspirada o vulgar, encuadrada en un precioso marco musical.

ANOTACIONES

237 a 243) En el último párrafo de los anteriores *Esclarecimientos* se habla de las *Baladas* gallegas que me comunicó el amigo Arana. Son las que se agrupan en estos números de orden. (1)

K) CANTIGAS, CODOLADAS, CORRANDAS, GLOSADAS

244, 245 y 246) En Santander y en Asturias, principalmente, se da el nombre de *Cantigas* a lo que entendemos por copla en el resto de España. Son curiosas todas las que aquí inserto, sobre todo las de Asturias, a pesar de sus respectivas letras.

247 y 247 bis) Una tiernísima *Codolada* y una *Variante* de la misma recogidas en Palma de Mallorca por mi buen amigo Noguera, a pesar de que el rimado popular de ambas composiciones no es el habitual ordinario.

248) Corresponde la *Corranda* catalana a la copla ordinaria. Presento solamente una, y ésta sacada de la colección de Bertrán y Bros.

249) La *glosada* mallorquina ofrece aspectos varios: religioso, en cuyo caso se le llama "la canción o la glosada de San Antonio"; profano, como elemento principal de la costumbre de celebrar la bendición del ganado en

(1) Véase por más detalles el Apéndice II o *La Canción danza a*

que la *glosada* a coro unisonal refiere los sucesos del último año, así los públicos como los privados. En algunos pueblos de las islas Baleares, como Artá, la tonada a que se adaptan las glosadas es invariablemente la misma.

L) CANCIONES VARIAS

ESCLARECIMIENTOS

Agrupo en esta Sección y bajo el título de "Canciones varias" las que no tienen colocación determinada en ningún grupo. Podrían figurar, sin embargo, en el grupo ideal que podría llamarse de "cantar por cantar", porque nadie como el buen Juan del pueblo sabe "quien canta sus males espanta", que "música y flores llaman amores", que "de músico, poeta y loco, todos tenemos un poco"... etc.

ANOTACIONES

250 a 257) Van en este grupo ocho canciones varias todas comunicadas por mi ilustre amigo D. Ramón Menéndez Pidal. A consecuencia de un viaje de exploración filológica, realizado para ilustrar con los magnos estudios de índole varia, el *Poema de Mio Cid,* le rogué que, puesto que realizaba el viaje por tierras originarias del viejo romance, me convenciese, contra la opinión errónea, y más que errónea, culpablemente perezosa, de algunos músicos profesionales reñidos, como se ve, con estas especulaciones, de que por allí, por tierras de Burgos y limítrofes, no existían ni rastros siquiera literarios ni musicales, del antiguo romance. El resultado fué como era de esperar y aquí mismo ya se ha visto, satisfactorio y concluyente. Estos y otros documentos por el estilo pueden confrontarse con los que nos ofrece Salinas en la parte *folklórica* de sus importantísimos ***De Musica libre septem,*** que son de primera excepción, colocado como estaba el autor en una época más cercana al romance, vivo, literariamente, y entrado en las costumbres, musicalmente. Varios detalles de estas canciones acusan la influencia imborrable y difusión del antiguo romance en varias regiones, una de las más favorecidas, Asturias.

258 a 263) De la colección impresa y *harmonizada* (!) de *Cantos populares asturianos* de D. José Hurtado, escojo las dos primeras canciones y la variante de una de ellas, y otras cuatro de la *colección Pot-pourrística* para piano, (!) *Todo por Asturias*, de D. Rufino G. Nuevo y Miranda.

264) Proviene, también, de Asturias la melodía de esta tiernísima canción que me comunicó mi buen amigo el P. Otaño. Todo lo que de tiernísimo tiene la melodía desaparece al considerar el marco de insubstancialidad literario que la encuadra.

265, 266) Y antes de llegar a un pequeño grupo de canciones varias, originarias de Cataluña, registremos esta ingenua y picaresca *codolada* de las islas *Baleares*, que me proporcionó mi fiel amigo D. Antonio Noguera, y ese *canto madrileño* cuya melodía extracté de la colección de *Cantos populares españoles*, de D. Lázaro Núñez Robres.

267) Y ahora, del grupo anunciado de canciones originarias de Cataluña ocupa el primer lugar una típica *Cançó de pandero* de la comarca de Urgel, que me envía el distinguido *folklorista* Don Valerio Serrá y Boldú Me dice "que la melodía de la *Cançó* es igual, *mutatis mutandis,* a la que he oído cantar siempre en estos pueblos del Urgel, donde tan robusta vida tenía un día la costumbre".

Esta clase de canciones viene a ser el equivalente catalán del *Cantar de pandeiro* gallego, del que he hablado en los *Esclarecimientos sobre el "Alala"*. El acompañamiento autófono, rudamente agreste, da mucho carácter a este género de canciones. Empléase el pandero cuadrilongo, de doble parche, que tiene pintada en una cara la imagen de la Virgen del Rosario y en la otra un ramo de flores. Custódianlo las mayordomesas de la Virgen, y funciona de pendón colocado sobre una pértiga, y, desmontado, de pandero, que se percute con las manos, como acompañante autófono resonante de sonidos imprecisos de la voz cantante.

268 a 271) Diré de este grupo de cuatro *canciones va-*

rias catalanas, que mi malogrado y querido amigo el ilustre compositor D. Fermín María Alvarez me proporcionó; la canción *Les tres pometes,* oída por él en un pueblecillo de la frontera francesa. Es el asunto que en el *Romancerillo* de Milá se titula *Las bodas.* El mismo amigo me facilitó la música de las tres siguientes, tituladas, *El gorrión, El Soldado* y *La Pastora,* y la *Canción amatoria* que figura entre las que aparecen con tonada propia en el *Romancerillo* de Milá.

272, 273, 274) Siguen tres cantos gallegos de diversa índole, todos tres, como ya he dicho de los que no se expresa el nombre del colector, recogidos por el amigo D. Ramón de Arana.

275 a 285) Siguen 11 canciones varias de la provincia de León (Castilla la vieja). La primera me fué proporcionada por el distinguido compositor D. Jacinto Ruiz Manzares, y las 10 restantes por D. Julio Puyol Alonso.

286) Fué recogida en Potes (Santander) por mi excelente amigo el P. Nemesio Otaño, esa triste despedida montañesa.

287) Y la siguiente y última de este grupo procede de Zamora, frontera de Portugal, que me facilitó para el presente CANCIONERO, el P. Luis Villalba.

SECCION NOVENA

ESCLARECIMIENTOS

A) IMPRECISION DE SIGNIFICADO *de los términos Danza y Baile.*
B) OPINIONES DE NUESTROS TRATADISTAS.
C) FORMAS POETICAS, *similares o renovadas, substituyendo a muchas antiguas canciones danzadas.*
D) INSTRUMENTOS POPULARES *actuales acompañantes.*
E) SOLO DE GAITA.

A) IMPRECISION DE SIGNIFICADO *de los términos Danza y Baile.*

Basta hojear algunos diccionarios para notarla. Sea el de la Lengua Castellana.

"Baile: Festejo en que se juntan varias personas para bailar".

Danza: "Número de danzantes que se juntan para bailar *en una función* al son de uno o varios instrumentos".

Aquí no hay solo imprecisión de significado sino verdadera confusión.

Venga un *Vocabulario de la lingua italiana.*

"*Ballo*: Arte di muovere ordinatamente il corpo con gesti ed attitudini eseguite a passi misurabili e regolati secondo il tempo dell'armonia: (esto conviene al baile y a la danza, y no sólo al baile,); "luogo dove si balla" (esto sí que conviene al baile, es decir, al sitio en que se baila).

"*Danza*: Il ballare con certe regole e modi: la armonia al cui suono si danza".

Abundancia excesiva de palabras y confusión de términos, aunque hay algo acertado, sobre todo *la armonia*; diríase mejor *el ritmo al cui suono* (mejor "*movimiento*") *si danza.*

A ver qué nos dice Littré en su *Dictionnaire français.*

"*Bal*: Assamblee dansante".

Y... ¿nada más?

"*Danse*: Suite de sauts et de pas reglés par une cadence—Maniere de danser—Action de plusieurs persones qui dansent".

B) OPINIONES DE NUESTROS TRATADISTAS *de danza y baile.*

Veamos cómo se explica uno de nuestros más señalados tratadistas de danza, Juan Navarro Esquivel (1), que en 1642 nos dice "que la danza es una imitación de la numerosa harmonia de las esferas": que el danzar es... un *descuido cuidadoso*": y en suma, que las *danzas de cuenta* "son para príncipes y gentes de reputación, y las *danzas de cascabel* para el pueblo, para gente que sale a danzar por la calle". Como se vé ni siquiera se digna definir el buen Esquivel el baile, porque él, el saladísimo autor del *Arte del danzado,* toma las cosas de este arte por todo lo alto, como "la Gramática, la Filosofía y todas las habilidades que los hombres profesan". Claro que así debía de tomar las *filosofias* de la danza "el discípulo de famoso maestro de Antonio de Almenda" y, Esquivel, a su vez, "maestro de danza de la Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Phelipe Quarto el Grande"; quien confiesa "no ser danzante de oficio aunque practicaba la *doctrina danzaria* como maestro y práctico consumado".

Y después de Esquivel le toca el turno a otro tratadista nuestro, el saladísimo Serafín Estévanez Calderón (*El Solitario*), saladísimo bajo otro concepto, muy distinto de Esquivel, puesto que se trata del autor de una

---

(1) Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas, compuesto por Juan Esquivel Navarro, vecino y natural de la ciudad de Sevilla... impresos en Sevilla por Juan Gómez de Blas, Año de 1642.

serie de cuadros (1) "que no son caprichos fantaseados" —como dijo el P. Blanco García en las páginas de su *Literatura Española*— "sino reproducciones fidelísimas de la realidad, que andando el tiempo servirán de documentos inapreciables para la historia del pueblo andaluz, etc.

Los títulos de dos capítulos de sus famosas *Escenas andaluzas, Un baïle en Triana. y Baile al uso y danza antigua,* nos dicen cómo pensaba el gran amigo de Luis González Bravo, de la célebre Madame Viardot, y de lo más granado y sobresaliente de su época. Aparte de la distinción de "Baile, sitio donde se baila, y de *Música de Danza o de Baile* cuyo son se utiliza para bailar o danzar", pienso como *el Solitario*, que la característica del baile es el meneo de brazos y los quiebros de la cintura, y la de la danza, los movimientos de los pies, gestos y actitudes, y que ya desde los tiempos de Cervantes se distinguieron por las mismas causas y razones las danzas, propias de la gente grave y señoril, de los bailes del pueblo, por lo general sino desenvueltos, bulliciosos como todo lo que es regodeo y mero placer de saltación más o menos basto.

Y entre otros tratadistas hay que mencionar, poniéndolos al lado de los dos que van citados, a Pablo Minguet e Irol, y al escribano D. Juan Antonio de Iza Zamácola y Ozerin, el famoso *Don Preciso*, desfacedor de agravios danzantes, y sobre todo los infligidos al nacionalismo de la danza y del baile españoles, olvidando con despectivo desprecio crítico a Ferrandiére y entre otros a Boxeraus (catalán, por cierto), tratadistas afrancesados e introductores y preconizadores del bailoteo de *extrangïs*..

C) FORMAS POETICAS, *similares o renovadas, substituyendo a muchas antiguas canciones danzadas.*

Desaparecidas muchas antiguas canciones danzadas,

(2) «Escenas Andaluzas, bizarrías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí acullá por diverso son y compàs, aunque siempre por lo español y castizo ha dado a la estampa *el Solitorio* (Estévanez Calderón), nuevamente ahora reducidos a un cuerpo y complicación etc.» Madrid, Baltasar González, 1847.

los *rondeles,* de que nos habla el Condestable de Castilla, Miguel Lucas de Iranzo, las *estampidas* que el melómano rey de Aragón, Juan I, encargaba le trajese, junto con el libro donde las tenía notadas, "Joan dels orguens"; transformadas en otras canciones danzadas las *baladas*, *zarabandas, chaconas, olés, escarramanes*, *tiranas,* etc., han buscado refugio popular en otras formas poéticas similares o renovadas que mejor se acomodasen al modo de sentir del pueblo, y de ahí la persistencia poética de la copla romanceada y la de pie quebrado, y aun del terceto, de la seguidilla y del mismo romance encuadrándolos en las formas musicales y bailables, ora renovadas ora reintegradas también en doble persistencia. No nos duela la desaparición de casi todo ese caudal de antiguas canciones danzadas, porque esos trances de persistencia o de reintegración *folklórica* es la condición de todo lo que rechaza, conserva o vuelve a crear el pueblo de generación en generación. Desechado todo aquel primitivo caudal, los tiempos modernos erigieron nuevo solar y genealogía de la moderna canción bailable que reside, principalmente en la bella Andalucía, y desde allí se difunde con más o menos vigor y eficacia por toda España. El tipo de esa genealogía es la antigua *Caña*, de pura prosapia oriental, pero atenuada y a veces bastardeada en el *andalucismo* de hoy, sus hijos naturales y más o menos legítimos o adulterinos los *polos, medios polos, paños, tornadas* y *serranas* hasta llegar al *fandango,* de quienes brotaron las *granadinas, malagueñas, rondeñas, sevillanas, murcianas,* y otras calificaciones locales, sin olvidar las sentidas *soleares, jaberas, peteneras*, etc. Al solar de la canción bailable andaluza quiere disputarle la primacia, la bravia *jota aragonesa* difundida por variantes locales, atenuadas y poco típicas; pero es en vano, porque Andalucía lo ha afirmado con una riqueza de gracia, de jocundidad, ingenuidad, alegría, y aun de dolor y pena concentradas en un mero y simplicísimo terceto, que alcanza toda la inefable fuerza creadora de un poema, si abreviado no menos profundo.

De Cataluña desaparecieron los antiguos *Virolais*, las *Balladas dels goyts de Nostra Dona,* los *Divinos,* las estrofas de pasión de la primitiva *Sardana,* etc. que han ido a fundirse en las tocatas de las *cobles* modernas propagadoras de los *Ballets, ball rodó* y otros y otros bailes, característicos de varias localidades de la región. Asturias conserva su típica *Danza prima* y sus características *Giraldillas*. Guardan fidelidad tradicional al *Baile a lo alto*, Castilla la Vieja y Santander. Las canciones danzadas antiguas han ido a parar en las Islas Baleares a las *mateixas,* graciosas imitaciones de la jota mallorquina (una de tantas variantes de la jota aragonesa, que como en Mallorca persisten en casi todas las provincias y hasta el extremo oriental de Cataluña). al *copeo* al *fandan*- al *bolero* y a todo ese abundante repertorio que conservan los *xeremieros* (tañadores de chirimia) llamándose así los gaiteros, a pesar de la desaparición de aquel famoso instrumento. No hay que decir si los vascos, país amantísimo de la tradición, han conservado sus interesantes danzas, algunas de remoto origen, sus característicos *zortzicos,* su *fandango vascongado,* que no tiene relación alguna con el *fandango* andaluz...

Pero he hablado antes incidentalmente de *cobles* instrumentales, de *xeremieros* y de *gaiteros,* y me toca decir siquiera brevemente, algo del oficio sonoro del instrumento acompañante de la canción danzada del pueblo.

D) NSTRUMENTOS POPULARES *actuales acompañantes.*

Desde luego el pueblo se pasa sin el instrumento cuando no lo tiene, bastándole para acentuar el ritmo de lo que canta y baila, batir palmas, *jaleando,* según la expresión andaluza, es decir, acentuando por medio de palmadas el ritmo especial bailable, del que resulta una vaga mezcla de sensibilidad y euritmia. Cuando posee instrumentos, malgrado sean autófonos de sonidos indeterminados, le bastan unos simples *palillos,* aquellas gallardas y donosas crusmatas celebradas por Marcial, los repicantes *triángulos,* los *panderos* o *panderetas,* los *cró-*

ta os o *platillos,* solos o asociados al grupo sonoro organográfico de guitarras, guitarros, guitarrillos tiples y tenores, bandurrias, algún violín, que se entromete en el concierto, o alguna dulzaina o grave gaita, que aguardan a un lado para alternar entre aquel espléndido *señorío* sonoro, y... ¡suenen fino! ¡arranquen el baile! ¡echen *rosas* y *falsetas* los tañadores de rumbo, y menudeen *duendes* y más *duendes*!, que tal es el nombre, ciertamente bien gráfico, que se da en el lenguaje técnico peculiar de este arte, a los adornos que embellecen cada una de las notas de la melodía, como glosando las del cantador de la copla o la seguidilla danzada. Es lo que decía el donoso y erudito D. Serafín Estébanez Calderón (*El Solitario*) en la *Asamblea general de los caballeros y damas de Triana,* en sus memorables *Escenas Andaluzas,* describiendo un baile, y no de *botarga* y *cascabel* o de *tararira,* de gente fina de su tiempo: "En tanto, cierto agradable bullicio y cierto sonoro estruendo se parecía y oía por todas partes, y era que la *orquesta* se preparaba, y el banquete no estaba lejos: en efecto, al lado de la *vihuela* maestra, se iban colocando otras *guitarras* de menos alcance (excusemos a *El Solitario* la confusión que establece entre *guitarras* y *vihuelas,* que ya no las había en su tiempo, ni de *arco* ni de *péñola,* pues desaparecieron con nuestros famosos vihuelistas del siglo XVI), una *tiorba de teclado* corrido (dudo que hubiese *tiorbas* en su tiempo), dos *bandurrias* y un *discante* de pluma (*bandurria tiple*), todo punteado y rajado (rasgueado) por manos diestras, diestras de incansables por extremos, mientras dos muchachos manejaban los *platillos,* engendrados con sendas planchas de veloneros etcétera, ponían la corona instrumental". Olvidando que Estébanez por hacer gala de docto saber, combina más arqueología musical que verdadera descripción de lo que en materia instrumental, así de tañido y de viento como de instrumentos autófonos había en su tiempo, hagamos notar que fuera de los instrumentos acompañantes modernos populares antes señalados, y algunos más omitidos allí, como el *flaviol* ca-

talán, la *chistua* vasca, las *tenoras* de las *coblas* ampurdanesas etc. el número de todos esos agentes sonoros es muy rebajado si se comparan con los que poseía antiguamente el pueblo, y sino recuérdense los que aparecen en las enumeraciones organográficas instrumentales del Archipreste de Hita, en las viñetas ilustrativas que figuran en el códice de Cantigas del Rey trovador, y en toda la documentación que pudiéramos presentar, y que realmente holgaría aquí, porque al fin y al cabo no era esto a lo que íbamos. En realidad los instrumentos acompañantes que hoy posee el pueblo, si no son tan numerosos y variados como los que poseía antes, en cambio, son más perfectamente sonoros que los antiguos. Y váyase lo uno por lo otro, puesto que tan bien se acomodan a las formas poéticas bailables que actualmente usa el pueblo.

Una sola vez he nombrado de pasada a la gaita, uno de los instrumentos más populares, y como me reclama ese *sach de gemechs*, como se nombra o se nombraba poéticamente, en Cataluña, porque casi ya desapareció del país, este simpático instrumento, bastará que reproduzca aquí, a continuación, un articulillo intitulado *Solo de gaita* que escribí hace tres años y decía así:

E) SOLO DE GAITA

Lo ha tocado, digo, lo ha escrito mi insigne amigo Ramón de Arana, gran maestro en el dificilísimo arte de templar gaitas cuando las destemplan, especialmente, los musicógrafos mal informados en cuestiones de organografía instrumental, que es el arte de decribir y clasificar los agentes sonoros de la música: gran *folklorista*, de quien he aprendido cosas muy recónditas del ser, saber y sentir de su amada región, Galicia, la verde Erin española; escritor brioso, crítico musical de simpático humorismo, especialmente cuando llamándose *Pizzicato* coge la férula y, siempre bien documentado, zarandea a los incautos que se ponen al alcance de sus suaves pellizcos.

Oigamos a Arana en el preludio al *Solo de gaita*, y

sirva de presentación lo que dice con las finas mieles de su gracioso numorismo:

"Hablar en Galicia de gaitas y gaiteros es tema socorridísimo, de eficacia suma, para sacar a colación resobados tópicos, añoranza, morriñas y *saudades,* con que espetar al lector inadvertido unas cuantas vulgaridades donde se ventilen rumores de pinos y *carballeiras,* amaneceres y puestas del astro-rey con brumas, nieblas y demás *atrezzo*, cursi ya de remate.

"Pero ahondar, siquiera en el *humus,* organográfico, en los orígenes, representaciones y testimonios documenta es del archipopular y milenario instrumento; aclarar en lo factible ambiguos vocablos, confusiones de nombres, para la depuración de errores sancionados por la costumbre y el hábito comodísimo de copiar lo escrito por plumas agenas, sin tomarse la pena de compulsarlo; laborar, en fin, de aquel modo, con intención sana y levantado propósito, me parece más plausible, que engolfarse en divagaciones sentimentales, alabando indoctamente las excelencias del *punteiro,* del *sol* y *del ronco,* o el arte nonato de no muy cultos y aseados tañedores de *muñeiras* y *alboradas*".

Basta lo apuntado como presentación de quien "no se atreve a planear el esbozo de la manografía de la gaita y de su arcaica parentela". No se atreve a planear el esbozo de la monografía en cuestión, y le sale una monografía hecha y derecha, a pesar de la modestia del autor, como a Ovidio le salían versos *magüer* los sermones de su padre.

El concepto etimológico de la palabra *gaita,* simétrica de *gayo,* y de la raiz de todo, *gaudeo, gaudium* y, como es natural, de ahí *gaya, gayoso, gayado,* nada resuelve, el equívoco de la apelación subsiste llamando *gaita* a todos los deribados de *organistrum,* instrumento de cuerdas que suenan por frotación de una rueda de manubrio, el más célebre de todos *la viola de ruedas* trovadoresca, que en tiempos de María Antonieta alcanza una postrera restauración de fama para encerrarse en las vitrinas de unos u

otros Museos instrumentales, en cuyos catálogos, a título de documentación histórica, se registra con los variadísimos nombres de *rota, sambuca rotata, lyra mendicorum, viola da orbo, ghironda ribecca, stampella, lyra rústica, zampoña, chinfonia,* etc., cuando, después de tañida por la desventurala reina de Francia, torna al fin ¡triste sino! y ¡oh sarcasmo! a las humildes manos de vagabundos y pordioseros con los denigrantes alias de *zarrabete* y... *música ratonera.*

Pero dejemos este y otros equívocos no menos graves de organografía instrumental para volver "a la genuina y *enxebre* gaita de fístulas", común patrimonio, según se afirma, en muchas naciones jaféticas, favorita de las célticas, y como yo mismo aseguré en un Manual de organografía, conocida nada menos que en Asiria, Babilonia. Persia y Arabia, insiguiendo a los graves varones que afirman esas progenies tan alejadas de nuestros tiempos. Atiénese Arana al aforismo de Milá y Fontanals, a quien sigue ciegamente, a saber, que entre los resabios célticos conservados por los antiguos *callaicos* puede contarse el uso persistente de la gaita (por ejemplo, el pastor celta de los *Mártires* de Chateaubriand, que en la narración de Eudoro aparece sentado sobre una puerta secumana oprimiendo bajo el brazo un pellejo henchido de viento, "cuyos sonidos tenían cierto género de inexplicable dulzura"), que es la *tibia ptricularis* de los romanos; la *muse* o *musa* tan nombrada en la lengua de *oc* y de *oíl*: la *cornamusa* posterior de los franceses; la *piva* de los italianos, que llaman *pifferari* a los que tañen; el *corobout* de los armoricanos; el *bagpipe* y *hornpique* de los ingleses; *sakpfeife, bockpfeife* y *dudelsack* de los alemanes; el *sach de gemechs* (poética y preciosa calificación organagráfica), la *mancha borrega* y también la *cornamusa* de nuestros pueblos catalanes (de los cuales ha desaparecido del todo o poco le falta), que algunas veces llamamos, y no sé por qué, la *noya verda.* Y dicho sea de paso, que para ornar a el monumento a Milá y Fontanals por medio de una figura representativa de la poesía

o de la canción popular, me pareció altamente adecuado que la tal figura aplicase sus labios a una de las fístulas del *sach de gemechs,* que según parece todavía se conserva su uso en la comarca del Panadés, patria del gran polígrafo catalán, mejor que la *viola de ruedas,* si bien apropiada desconocida ya por completo de nuestro pueblo, y archisuperior a la *bandola* que se quería adoptar contraviniendo inadecuadamente al uso y a la historia regional, puesto que la ***bandola*** **tiene poquísimo** que ver con nuestra organografía española en general.

Arana, omite, por obvio, el calificativo de gallega con que en toda España se denomina la gaita, pero examina con acierto las razones del uso persistente del apodo. "Quizás pudieran deducirse,—dice acertadamente,—por la hegemonia de la lírica del idioma gallego, por su preponderancia y difusión en todos los antiguos reinos de la península. Yo,—añade,—en mi humildísima insignificancia, no puedo intentarlo, pero sí divulgar y repetir cien veces que el arte trovadoresco penetró en Galicia antes que en Portugal, Cataluña y Castilla". Los cancioneros, y sobre todo, las *Cantigas* del rey sabio han revelado mucho de lo que la inducción de Arana presiente "y con lógica inflexible reafirma el más común de todos los sentidos". Por esto observa para sus fines que las melodías favoritas de la gaita se acomodan al movimiento del endecasílabo anapéstico (acento en la 4.ª y 7.ª sílabas, y aun ventajoso en la 1.ª), que no sin razón se ha designado alguna vez con el nombre del mismo instrumento (recuérdese lo que Joaquín Costa expone en su *Poesía popular española*), "lo cual no es decir, — como termina Milá, — que no convenga a otros metros, ya anapésticos, ya de diferente movimiento..." A todo esto pregunta Arana, "si el metro de *gaita gallega* o de *muiñeira* era rechazado por mal sonante en las *Leys d'amor*, y si no lo mencionan Cascales ni Rengifo, ¿qué importa ante la tradición, jamás interrumpida, que perdura en algunas tonadas populares, en villancicos catalanes y gallegos, casual o intencionadamente, de antiguos trovadores y modernos poetas...?"

Deslindados estos extremos, halla más pruebas elocuentes en las representaciones gráficas o materiales de la gaita, en códices y monumentos de varias procedencias: en las miniaturas de las *Cantigas,* cuya música, así como las miniaturas de las mismas, no han sido estudiadas, dada su excepcional importancia; en la iglesia de San Francisco de Orense, en la de Santo Domingo de Ribadavia; en la sillería del coro del Monasterio de Celanova; en una curiosa novela de Santa Catalina de Montefano, etc.

Después de esto, mi buen Arana "suelta la gaita", es decir, termina su preciosa y bien documentada monografía, su *Sólo de gaita,* como él dice, y me atrevo a aconsejarle cuando la reedite, que no deje de recoger la fraseología familiar y la paremiología del instrumento en cuestión, pues realmente resulta picante la inventiva popular cuando para expresar el pescuezo o la cabeza dice "alargar la gaita" (el pescuezo) o "sacar la gaita" (la cabeza). De cosa difícil y engorrosa, piensa el pueblo "que es gaita servir a hombre tan delicado"; de cosa indiferente "ándese a la gaita por el lugar"; denota alegría "estar uno de gaita"; desenojar o aquietar a alguien, "templar gaitas". Y si la gaita ha producido unas y otras ingeniosidades populares, no hay que decir las que ha sugerido el gaitero. Entre otras, ésta que me aplico por molesto y pesado: "El gaitero de Bujalance, un maravedi porque empiece, y diez por que acabe".

ANOTACIONES

288) Acudimos gustosos para describir la *Danza prima* a la *Poesía popular*, colección *folklórica* asturiana importantísima de mi malogrado ilustre amigo D. Juan Menéndez Pidal, quien dice que la palabra *danza* se deriva de un vocablo celta, *dancz,* que significa movimiento acompasado del cuerpo. Añade que D. Joaquín Costa en su *Poesía popular española y mitología y literatura selto-hispanas* (1881), conjetura que *danza prima* ha significado *danza guerrera;* que en "prima" se oculta la raiz *pra* (herir, matar), o esta otra *bhr*, de las cuales se ha de-

rivado el sanscrit *pramatha* (homicidio, carnicería). Pero a esta hipótesis argüye Menéndez Pidal que así como da "danza no se halla la raiz en latín, *prima* es una voz de pura latinidad y con ella se quiso expresar la remota fecha de origen. Describe después la manera de danzar que usa el pueblo de Asturias, como ya hemos visto en otra parte (Vol. I del presente CANCIONERO), al hablar de los estribillos religiosos o advocaciones del romance que se cantan y se alternan a cada dos versos (Vide números 41 42 y 43 de las *Anotaciones*), y finalmente, no deja de ocuparse de la antigüedad de la *danza prima,* que es la *circular* de los griegos, o según dice San Isidoro, en las *Etimologías,* procede de la *chorea,* se compara, conforme la opinión de otras, a la danza *pirrica,* o según se quiere, ha de verse en la *danza prima* una parodia del ceremonial empleado en el juramento de los Reyes Godos. La opinión más corriente, es que la tal *danza* era un rito del culto celta, muy semejante a la que llamamos hoy *prima,* en la cual supervivencia hay rasgos que acusan la procedencia que se le atribuye, "esa parsimonia y lentitud del contrapás, las sacras evocaciones del *hi ju ju* y otras ya cristianas, la colocación en rueda de los danzadores y la hoy inconsciente práctica de hacer el baile los días señalados por fiesta religiosa, alrededor de la iglesia, como del ídolo en tiempos anteriores, o en espaciosa *quintana* durante las claras noches de luna".

Pero sea de todo esto lo que quiera, pues, para el presente estudio, aunque es materia importante, no nos interesa grandemente, digamos algo del romance *El galán d'esta villa,* que además de ser el texto cantado de la *danza prima* de que tratamos, es el más divulgado y de mayor extensión que posee Asturias. "Tomando por base—dice Menéndez Pidal—las últimas palabras del verbo con que comienza, llamaron *estavillas* al acto de entonar el romance que comentamos: y por analogía, cuando una persona habla mucho y enlaza unas con otras las conversaciones, se dice vulgarmente en el país: *paez que ta estavillando*". (*El estavillar* asturiano me recuerda el *sta-*

bellar catalán, cuando se dice por ejemplo esta frase: *aquesta criatura m'estabella'l cap*" frase que he oido pronunciar mil veces a mi madre,y, como se ve, tiene diverso sentido no menos característico si se compara con el asturiano). Diseminados los diversos trozos del romance por todas las regiones de la provincia, Menéndez Pidal reconstituyó ese *rompe-cabezas,* logrando ajustar perfectamente unas con otras las caprichosas piezas en que aparece dividido.

Y para terminar esta anotación, vaya el principio del largo romance *El galán d'esta villa*:

¡Ay! un galan d'esta villa,
¡ay! un galan d'esta casa,
¡ay! él por aquí venía,
¡ay! él por aquí llegaba
—¡Ay! diga lo qu'él quería,
¡ay! diga lo qu'él buscaba!
—¡Ay! busco la blanca niña,
¡ay! busco la niña blanca
que tiene voz delgadina.
que tiene la voz delgada:
la que el cabello tejía,
la que el cabello trenzaba... etc.

289) A cada dos versos de la *danza prima* que repiten, exclama el coro una de estas diferentes advocaciones (la presente o las citadas antes) al tenor del asonante. Me facilitó ambos documentos, éste y el anterior, mi malogrado amigo D. Anselmo González del Valle, el presente con la falta de letra que es de notar en el segundo fragmento de la advocación.

290) Estrafalaria letra, sobre todo la del estribillo, que sirve de marco a la preciosa y característica melodía de esta *Giraldilla* (del verbo girar, dar vueltas) baile popular de Asturias y provincias inmediatas, que se ejecuta, comunmente, como danza de vueltas en rueda.

291) Presento una muiñeira, una sola, de Darbo (Cangas), que me fué comunicada por D. Perfecto Feijóo, como cosa curiosa proveniente del gaitero Choqueiro. Decíame Feijóo al recomendarme la tal *muiñeira*: "Los sonidos largos deben adornarse una veces con trinos

y otras con apoyaturas sobre la nota inmediata o la tercera superior".

Adicionemos a lo dicho en otras partes de este CAkCIONERO que *muiñeiras,* voz derivada de *muiño* (molino), se llaman las melodías especiales conocidas en toda España con el nombre de *gallegadas.* Esta clase de música se aviene con una clase especial de metros gallegos, y por esto se les aplica aquel nombre. A veces son de doble hemistiquio: otras endecasílabo con acento en la 1.ª, 4.ª y 7.ª sílabas, y llevan con más propiedad el nombre de *endecasílabo* de gaita gallega. A esto añade el *folklorista* gallego D. José Pérez Ballesteros, que "la repetición de palabras y frases enteras, tan común en la poesía popular, se acentúa más en las *muiñeiras,* que en parte se parecen a varias portuguesas de las incluídas en el *cancioneirinho* de Varnhagen, por ejemplo: la *cantiga do* amigo del rey Diniz,

Ai frores ¡ai frores d'o verde pino
se sabedes novas d'o meu amigo
ai frores, ai frores, d'o verde ramo!
se sabedes novas d'o meu amado.

El *villancico muiñeira* catalán, que comienza: "Qué li darem an el noi de la mare" ha de provenir de un original gallego, pues su música, según el señor Milá y Fontanals, es muy semejante a la de "Tanto bailei co-a ama d'o cura".

292, 293) Dos *Bailes a lo alto,* ambos procedentes de León, y ambos publicados en la colección respectiva de Inzenga. Empléase también, el *baile a lo alto* en alguna localidad de la provincia de Santander. *Bailes a lo alto* se decía antiguamente a los de cuenta, palatinos, señoriales y estudiados en escuelas especiales de danzado. "El *danzado de cuenta* era para Príncipes y gente de reputación" —dice Juan de Esquivel en sus *Discursos sobre el arte del danzado*—y "*la danza de cascabel* para gente que puede salir a danzar por las calles". El calificativo de *baile a lo alto* ha quedado en León y en la Montaña, quizá también en algunan otra región. Respetemos esta super-
también en alguna otra región. Respetemos esta super-
vi-

vencia siquiera sea solamente la del título, aunque los buenos leoneses lo bailan como el retozo en el cuerpo les da a entender, agarrados, y sea dicho con respeto a las *doctrinas* del citado Esquivel, maestro de danzar de Felipe IV, porque para tal maestro ya sabemos que el danzado de cuenta era "un descuido cuidadoso".

294) La *Tarara,* es canción baile de ritmo curioso y original, que se usa en Soria. La publicó en su colección el maestro Inzenga, y yo la armonizo de manera algo más cuidada de lo que él acostumbraba.

295) Todas las danzas mallorquinas se bailan con acompañamiento de guitarra al cual se suelen unir también guitarros, bandurrias, alguna vez violín, triángulo y castañuelas, sobre todo en las jotas y copeos. Las cantores suelen ser dos que se relevan en el copleo o cantar al unísono o a duo, especialmente en el copeo. El llamado *bolero mallorquín* y el *copeo* señalan los términos de lentitud, el primero (compás de 3/4) moderado, y de animación el segundo, (compas de 3/8. La mujer da la pauta de los movimientos, pasos, vueltas y pequeños saltos que hay que ejecutar, los cuales debe imitar al mismo tiempo, y con simetría, el hombre.

296, 297) Estas dos variantes de la *Jota* pertenecen, *La Alicantina,* a la ribera del Júcar, y la *Jota del carrer* a la vega de Valencia. De *La Alicantina* me escribía el maestro D. Salvador Giner, que era canto muy vulgarizado en la ribera del Júcar para dar serenatas, y que se acompaña con la guitarra, a la cual unen a veces la *octavilla* (guitarra tiple). La letra se usa indistintamente en dialecto valenciano o en lengua castellana. En cuanto a la *Jota del carre*r, muy usada en la vega valentina, se toca generalmente como pasacalle recorriendo las calles del pueblo. Se acompaña con la guitarra asociada a veces con el guitarro. El movimiento de esta variante regional de la *Jota* es sumamente animado y bullicioso. Las estrofas en valenciano o en castellano.

298) Otra variante de *Jota en música de fadrins,* recogida en Los Valles (Castellón de la Plana). Se canta coreada a duo.

299) *Jota tarraconense,* variante oída por mi en una noche fría y ventosa al transbordar a pié, a consecuencia de no recuerdo que accidente, acaecido en la vía, todos los pasajeros del tren frente a la Riba. La noche era de perros y bien se quejaba el pobre cantador guitarrista *rassera a la paret* y muerto de frío.

300) *Jota tortosina*, oída también por mi en días de mi juventud. La acompañaban una pequeña banda de guitarras y guitarrillas tenores y tiples. Esa modulación incompleta al tono de *re* anunciada por el *sol* becuadro quedaba tan indecisa y tan característica como aparece en el acompañamiento con que la he transcrito.

301, 302) Siguen dos coplas bailables leonesas.

303, 304) Dos *Granadinas* afandangadas, con más decisión la segunda que la primera.

De unas y otras coleccioncitas populares como las de Minguet e Irol y otras sin nombre de autor, y de las más o menos artísticas de Inzenga (*Ecos de España*), Ocon (*Cantos españoles*), Lázaro Núñez Robres etc. proceden las tonadas de todas estas coplas bailables que no traen nombre de colector ni de colección especial de referencia, por haber descuidado tomar nota cuando, ya hace muchos años, las copié para utilizarlas como materia de estudio particular sin pensar que llegaría un tiempo en que las publicaría en obra especial como la presente.

Anotaré, además, y de una vez por todas, que no es posible trasladar al piano las formas populares acompañantes de nuestros tañedores de guitarra, no tan solo porque piano y guitarra son instrumentos antitéticos sino porque la fantasía de los tales tañedores, aunque sujeta a la melodía acompañada, es libre, pero que no se deja aprisionar cuando se trata de sujetarla a las leyes ritmicas y gráficas de la notación corriente. Hijas de la improvisación de momento muchas de las formas acompañantes que emplean, y por esto mismo raras veces o casi nunca iguales, el transcriptor queda aturdido e invita al tañedor y al *cantaor* a repetir una copla acompañada o un paso de la misma, y en vez de una repetición escucha nue-

vos rasgos no sospechados y más sorprendentes que los que acaba de oir. Por eso el transcriptor solo podrá contentarse con un *a peu prés* ante la riqueza y novedad de los ritmos, el sorprendente encadenamiento y entrechoque de acordes, y aquel continuo y típico rasgueado o punteado, mezcla de ese tañido peculiar de la guitarra, que nunca podrá asimilarse completamente el piano ni aún pulsado por un pianista superior.

305 a 309) Del *Fandango* he hablado de paso en la *Anotación* anterior al presentar las *Granadinas* que acaban de verse; y he de añadir que esta clase de coplas bailables lo mismo que las presentes *Malagueñas,* las *Sevillanas, Rondeñas* y otras piezas por el estilo descienden del tipo genérico *Fandango,* no diferenciándose entre sí más que en el tono, algunas variantes en los acordes, en las formas acompañantes rasgueadas, punteadas o ambas cosas a la vez, o en otros detalles de poca monta casi siempre debidos a la tradición local.

310) Algo más he de decir del fragmento de *Malagueña* que aquí presento con su genuino acompañamiento de guitarra, composición del guitarrista popular Francisco Rodríguez Murciano que publicó el maestro Inzenga en una titulada *Colección de aires populares* para *guitarra* (Madrid, J. Castro y Campo, editor) precedida de una *Advertencia* y una *Biografía* del mentado guitarrista, firmada por el maestro D. Mariano Vázquez, que extracto a continuación, porque en realidad de verdad el guitarrista de que se trata, señala una influencia positiva en la carrera del célebre compositor ruso Miguel Glinka, y en el desarrollo futuro de la nacionalización del arte ruso, que tantas afinidades presenta con una buena parte de las modalidades de origen de nuestra melodía popular, hecho que no ha pasado desapercibido a algún crítico moderno, y en primer lugar me complazco en citar al señor Mauricio Touchard, de quien he comentado un escrito suyo en el breve Proemio que figura al comienzo de este tomo. (1).

F. Rodríguez (el Murciano) nacio en Granada en el ba-

(1) Véase *Apéndice III Glinka en Granada*

rrio del Albaicín el año de 1795. A la edad de cinco años ya llamaba la atención de cuantos le oían tocar un guitarrillo de los llamados *tiples*. Desde entonces mucho más que a la lectura y a la escritura que se le enseñaba en la escuela de primeras letras se dedicaba por completo a su instrumento predilecto. Tanto es así que abandonó la escuela para entregarse del todo a su única afición, la guitarra. No quiso tampoco estudiar la música, conservando así toda su vida cierta fantasía, si no salvaje independiente tan llena de fuego como de vena inagotable siempre viva y fresca. El célebre compositor ruso Glinka pasó una larga temporada en Granada, y uno de sus encantos de viajero era estarse horas enteras oyendo a nuestro Rodriguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de *Rondeñas, Fandangos, Jotas aragonesas* etc. que anotaba con cuidadosa persistencia el compositor ruso empeñado, además, en traducir al piano los efectos bellísimos cuanto desconocidos que sacaba Rodríguez Murciano de las seis sencillas cuerdas de su instrumento. El empeño de Ginkla, cuando no resultaba imposible, era abandonado prontamente, pues como magnetizado se volvia de repente hacia su compañero quedando como extasiado oyendo la guitarra y admirando los sones que arrancaba de las cuerdas. Los más renombrados *cantaores* de toda la Andalucía proclamaban unánimente que la mamanera de acompañar las canciones bailables el *murciano,* así le apellidaban no tenía semejante, ni por la riqueza y novedad de los ritmos, ni por el sorprendente encadenamiento de acordes. De casácter modesto nunca hizo valer su talento singular y siempre tañó en guitarra para su propio solaz, o por complacer a sus amigos, que muchos le granjeó su buen carácter y fina gracia andaluza. Pero si el no haberse sujetado a los principios de la música favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que se perdiesen aquellos rasgos, quizás, como evaporados en el espacio; y aún muchas veces al pedirle, por ejemplo Glinka o algunos amigos del guitarrista que le oían, la repetición de un paso que les había entusiasma-

do, ni él mismo encontraba manera de repetirlo, resultando en cambio otros muchos tan nuevos y sorprendentes como el primero. Murió en Granada en Julio de 1848. Añade el maestro Vázquez al terminar la biorafía de Rodríguez Murciano que fué el primero que bajo su dirección se hizo construir una guitarra de siete órdenes, la cual empleaba especialmente para tocar una gran *Rondeña* en mi menor. (1).

311, 312, 313) Termina la materia de esta Sección, forzosamente ceñida, por las causas de brevedad alegada una y otra vez, con un pequeño grupo de tres *Soleares*. Son canciones de danza, variantes de las que se han presentado. Llamó la atención sobre las letras de las dos últimas que tienen la importancia de verdadero poema abreviado de contados versos. ¡Cuando al pueblo le ha tocado y herido así, en lo vivo, un sentimiento, se expresa con esa grandilocuencia prodigiosa de sinceridad artística! (1).

(1) Y al pié de esas típicas *Soleares* una breve investigación sobre *Los Cantos Flamencos*. Vide Apéndice V.

ADICIONES

Incluyo en estas *Adiciones* algunas canciones vascas, cuyas traduciones no llegaron a tiempo para colocarlas en las respectivas secciones. Ofrecen una particularidad, que la excelente música de las tales canciones está encuadrada en un texto poético frecuentemente insubstancial o aun peor que esto, y acusa, sin ninguna clase de duda, que a la primitiva música se le aplicó, para conservarla, una letra estrafalaria cualquiera. El hecho no tiene otra explicación. Proceden las melodías de estos cantos de varias colecciones, notoriamente de la muy conocida de D. Antonio Santiesteban.

314) La colocada en este número de orden titúlase *Ay an Penaren Aundia.* Aquí va un conato, sólo un conato de traducción: "Ay que pena tan grande para mí, mortal, que acabo de sentir ahora: que otro se ha llevado a mi prometida. De ser esto verdad, yo soy..."

315) *Ainhura*, se titula ésta. La letra dice: "La juventud me hace andar como la golondrina en el aire (*repitese*). Hasta las noches las paso como si fueran días. Oh querida, yo siempre hacia tí!"

316) *Chorino a Caivlan*: "El pajarito canta con tristeza, a pesar de tener comida y bebida: desea el campo, porque, porque... ¡cuán hermosa es la libertad!"

317) *Izar Ederra.* ¡Cuán hermosa es la liebre de patitas rojas. Pero no hay que fiar de las estrellas (?) Mi querida misma es como todas: después de darme su palabra, ha vuelto atrás".

318) *Historia a bat,* intitúlase esta nonada estúpida, indigna de ponerse al servicio de la música. "Un suceso he visto a través del agujero de una ventanita. Su narración es imposible porque da ganas de reirse".

319) *Charman garriya.* Iba a suprimirla, porque ya raya en desvergonzada. "Eres arrobadora, bailando tan bien. Me consuela tu noble pecho. Pero tengo una pena muy grande; y es que bailas con todos los que yo no querría—.Aunque yo te dije que eras hermosa, como no sabías que soy..., claro es que siendo yo... y llevando... de nada te aprovecharían mis palabras de amor".

320) *Argia de la diozu*: Dices que es de día; todavía no es media noche. Porque ignoraba yo la hora, te ha parecido largo el tiempo. No sientes amor. Ahora te conozco."

321) *Ondarrabian*: "En Fuenterrabía hay dos bailadores de primera: los conoce Bernarda. Si ellos no la sacan a bailar, la pobre derrama copiosas lágrimas. Uno es Martín, y Pachico el otro; de no verlo, no..."

322) *Mariya, nora zuez.* Es por el estilo de la titulada *Charman garriga* (319). "¿A donde vas, María, tan hermosa y arrogante?—A la fuente, Bartolo, si quieres venir — ¿Qué hay en la fuente? — Vinillo blanco. Beberemos los dos todo lo que queramos."

323) *Pello Josepes.* "Estando Pedro José en la taberna, nació un niño de Larran Pen (*repite*). Cuando llegó a su casa, dicen que dijo..." Por decencia suprimo el resto.

324) *Ondarrabia chiquia*: "Cuando Felipe el Quinto vino de rey a España, *Pachico el pequeño* (*chiquïa*), bailó en Irún: admiró a toda la gente su destreza en el bailar. Alegró a los magnates, Fuenterrabía ama al Rey".

Véase APÉNDICE IV. El *folklore vasco* no es eso en cuanto a las letras de que se ha dado idea. Para encontrar verdadero *folklore,* véanse los dos artículos de este APÉNDICE, *Preludios vascos.*

OTRA ADICION

Las dos Canciones de *llaurar* y de *batre,* que se insertan en los dos últimos números de esta *Ejemplificación* se han recogido en dos localidades de la provincia tarraconense por el joven sacerdote D. Higinio Anglés *folklorista* muy despierto y bien informado que en reciente excursión ha hallado una documentación sorprendente, inesperada para los que decretan *urbi et orbi* que ya no hay *folklore* porque así se lo aconseja la infecunda pereza.

CONCLUSIÓN

Doy por terminada la tarea que me impuse. Obligado por apremios de brevedad, vuelven a sus carteras respectivas más de la mitad de los cantos populares que durante muchísimas épocas de mi vida fuí recogiendo, por tal modo que de la selección que por abreviar me ví forzado a hacer, no figuran (sino que pasan otra vez al montón inédito de las carteras), *paños o tonás* y *parrandas* murcianas, *muiñeiras* y *alboradas, tocatas de comulgares* (Valencia, Gerona etc.) y *cantos de ultreja,* tocatas de *procesiones* y *corporativas,* danzas (instrumentales sin canto) y danzas, restos de representaciones vulgares, coplas e himnos patrióticos, etc. y otros y otros que debieran figurar como adición a los expuestos, quizá con demasiada abundancia. Pero no importa. La ejemplificación expuesta bastará para aquilatar lo que se engrandece la música-arte acercándose, mezclándose, conviviendo con la música instintiva del pueblo. La tradición de lo que se llama clasicismo y la misma tradición cerebral, demasiado abstracta, que adquiere todo arte vuelto por exceso de refinamientos excesivamente consciente ¿no acaba, acaso, por empequeñecerse, a medida que se perfeccionan las formas y los recursos artísticos, levantando una barrera entre el estilo de los compositores y el estilo espontáneo del pueblo? ¿No se ha dicho esto mil veces, y no se ha visto que, despreciando toda suspección, "porque eran suspectas nuestras ideas para el asfixiante ambiente de incultura artística que nos ahogaba" hemos salido a la defensa de nuestro tesoro melódico haciendo que conviviera estrechechamente con la música-arte, todo lo que habíamos aprendido en el libro de oro de nuestra técnica, ilustrada por siglos y más siglos de concepciones polifónicas de nuestros maestros de otro tiempos? Y para conseguir este ideal ¿no hemos predicado con la persuasión ardiente de la palabra y el ejemplo, tan fogoso y convencido, como patriótico, puro y santo? No me importa que para

la vulgarización de cultura haya salido derrotado, si bien he logrado apretujar un poco las filas de los *duecenti, únicos,* y aún mal contados, que en España estamos abonanados, perpectuamente, a tomar duchas regeneradoras de la nueva y eterna fuente de Juvencio, siempre renovada para la humanidad sedienta de ideal.

Poco es, pues, aunque bastante, lo que aquí he publicado como producto melódico de la inspiración popular. Empero todavía hice menos en lo tocante a esclarecer los orígenes de nuestro *folklore* musical. Soy de los que creen que ese será el gran misterio que la Divinidad entregará a las disputas de los hombres, pero que Ella se reservará el arcano de ese misterio. Sospecho y casi afirmo con plena convicción, por ejemplo, que entre el *folklore* eslavo y el nuestro hay rasgos comunes: que uno y otro provienen, en gran parte, del Oriente: que ambos han guardado las riquezas modales del pasado, conservándolas el uno con más entereza que el otro, conservando, también, las típicas variedades rítmicas que el clasicismo, aprisionó en estrechas y arbitrarias cuadraturas. Pero que ambos *folklore* son de diferente cualidad, esto ha sido bien y perfectamente bien demostrado. Y además, lo que ya sabemos: "que ha bastado para galvanizar un arte",— como se ha dicho—"reintegrarlo a su tradición, e infundirle lo que fué su substancia original, la canción popular" y añado yo, enaltecida por la obra de amor del artista amante de su patria.

Si iba a apuntar sucintamente alguna de las faltas en que he incurrido (y procurará evitar el que vengas detrás de mí para aumentar, documentado mejor, este CANCIONERO) ocuparía, gran espacio, tan inútil como inoportuno. Una falta, sin embargo, se me achacará y es que no quise hacer obra de pedagogo, a pesar de que resulta obra de pedagogía ideal, si se me permite la calificación, creyendo, como creo, que esa suerte de materias son menos enseñables que dirigibles. Y con esto apunto a protestar de las enseñanzas que se dan en nuestros Conservatorios, encaminadas, no a conservar lo que el arte y la

tradición han conculcado por su belleza absoluta, sino a obturar los cerebros de la juventud de un fárrago de pretendidas reglas que no tienen nada que ver con las de sentido común que, afortunadamente, son las únicas que existen, las pocas que pueden contarse, y aun sobran, con los dedos de una mano.

Pero cerremos ya esta *Conclusión* y todo el tesoro melódico que contienen los presentes tomos y ya veremos en la Antología resumen de nuestra técnica (si — como creo — la publico algún día) y en la documentación que he publicado, cómo se han fundido estrechamente, y cómo convive, desde tiempos remotos, este tesoro del saber popular con la música-arte; cómo ha cristalizado la obra de nuestra nacionalización musical por el mero hecho de no estar el hombre separado de la tierra, influyendo en el hombre el medio. ¿No decía, por ejemplo, Gracian en su *Oráculo manual* que "participa el agua las calidades buenas o malas de las venas por donde pasa, y el hombre las del clima donde nace?" Y Saavedra Fajardo, en sus *Empresas Políticas,* aun reconociendo la uniformidad que el cosmopolitismo y el intercambio pueden poner en los pueblos ¿no confiesa, acaso, que siempre quedan en las naciones unas inclinaciones y cualidades particulares a cada una que, aun en los forasteros, si habitan largo tiempo, se imprimen?

Y, por último ¿no ha dicho Julio Cejador que "lo más popular es lo más nacional: pero lo más personal en un autor dado, es lo más popular y nacional igualmente, porque la raíz más honda de la personalidad de un indiduo es la que arranca del alma común del pueblo y nación donde nació?"

Abramos, pues, el libro del tesoro melódico del pueblo; tengámoslo abierto junto al de la técnica tradicional de arte, y contemplemos, extasiados, cómo esa asimilación del tesoro melódico del pueblo, formando algo excepcional y privativo de nuestro genio, se ha fundido con la música-arte, cristalizando la obra de nuestra nacionalidad musical.

APÉNDICES

APENDICE I

El canto popular montañés

A guisa de prólogo acaban de publicarse unos "Comentarios sobre la personalidad artística del P. Nemesio Otaño", motivados por una conferencia acerca del canto popular montañés. Aquí reproduzco algunos fragmentos que creo han de interesar a algún aficionado de nuestra tierra:

"Me mandan que, a guisa de prólogo al escrito que aquí se incluye, hable de la personalidad artística del P. Otaño, y he de confesar lealmente que soy persona sospechosa, puesto que en privado, él, el P. Otaño, me llama su *alter ego,* y con el mismo remoquete afectuoso le propongo yo. Y aunque nadie sospechará de personas tan sesudas como somos él y yo, que nos hemos confabulado, pongo por caso, para echarnos *coram populo* cuatro lindezas y requiebros, siquiera honestos y permitidos, dados los abusos que en la especialidad del desatentado reclamo se cometen todos los días y que rayan en descaradas falsedades hipocritás; por todas estas y otras razones, tengo bien sabido que otros, y aún muchos, hablarán por mí (y yo con ellos), que dirán en substancia que esos remoquetes a que antes aludía nos lo echamos simplicísimamente en cara porque estamos tocados ambos de las mismas manías, cavilaciones, o chifladuras, si lo quieren ustedes mejor; predicar por el respeto que se debe al arte, cosa seria y muy seria como pocas se dan; extender la benéfica vulgarización que nos reclama, y, entre otras que nos demandan a no pocos cultivadores suyos, predicar con el ejemplo de la obra y a la vez con el de la palabra persuasiva hasta morir al pie del cañón, como buenos artilleros

"Y ya con ánimo aquietado, vengan unos y otros y hablen por mí de las andanzas artísticas de mi insigne amigo. Escojo una entre varias, porque es una exégesis de su personalidad...

"Pero la personalidad artística de nuestro autor adquiere máximo relieve cuando se piensa que sus andanzas artísticas apuntan más alto, a un verdadero ideal encumbrado. No se trata, no, de un músico, ni siquiera de un gran músico, sino de un *refundidor* de nuestro pasado, de un *refundidor* y *regenerador,* a la vez, que haciendo de la enseñanza del arte obra de amor y fraternidad, desvanece nieblas de errores pasados, descorre y despeja horizontes lejanos por incuria ensombrecidos, y nos muestra aquella vía recta y segura sobre la cual podamos asentar firme nuestra planta para recorrer con el alma en gracia todos los cielos de inspiración de lo nuestro, de lo genuino y propio, de lo tradicional de raza sin mezclas ni aleaciones falsas de exotismos, deslumbrantes, pero engañadores, que nos tuvieron y nos tienen cautivos, como huéspedes en casa propia...

"Poco se ha escrito sobre el canto montañés y sobre la existencia de tal canto, y menos aún sobre la influencia en él de las regiones vecinas. Asturias, León y Vizcava particularmente. Se cita a Monasterio, que afirmaba ser de origen asturiano los cantos de esta tierra. Pereda habla desdeñosamente de ellos. En cambio Amós de Escalante "ha oido palpitar el alma montañesa en el canto" hallando en él "una suma de revelaciones y memorias y halagos y consejos". Ni Monasterio ni el mismo Pereda entendieron esa lengua musical del pueblo que exige estudios especiales. El conferenciante los determina en estos términos: "Se requiere para entender esa len-
"gua musical entrar en la filología musical comparada
"de los cantos populares; se requieren conocimientos his-
"tóricos nada comunes, para señalar con alguna precisión
"los límites de los diferentes dialectos músico-populares,
"sus notas especificantes, sus tonalidades características,
"más aún que los diseños y giros, melódicos, y esto dado

"el caos en que se envuelven los orígenes de la música "popular, y supuestas las diferentes civilizaciones de la "sociedad humana y la vaguedad del lenguaje musical, "aumentado por su misma universalidad, dadas la expan- "sión de las ondas sonoras, que no han podido contener- "se en los límites de una región, sino que, como hondas "hertzianas, han salvado las distancias con tanta más fa- "cilidad cuanto era mayor y más pujante el sentimiento "interno que las animaba; todo esto contribuye a que so- "bre el canto popular se hayan formado las más dispa- "ratadas hipótesis, y se hayan hecho los más contradicto- "rios comentarios".

"Sabemos todo esto, sí, y sabemos también, que "el "canto popular, como estas sentencias, refranes y dichos "populares, que en pocas palabras contienen una gran "cantidad de psicología experimental, ha brotado de un "corazón privilegiado, de un corazón que ha sentido al- "guna emoción intensa, capaz de emocionar a otros co- "razones igualmente informados. Este cantor no colecti- "vo sino individual, podrá ser o no ser artista; ordina- "riamente, más que artista en la excepción aristocrática "de esta palabra, será un trovador, un bardo, un cantor "popular que desconoce las sutilezas del arte, pero tie- "ne un gran poder asimilador y hasta creador para for- "mar con reminiscencias anteriores o contemporáneas, "recogidas en el templo o en el campo o donde quiera "que el arte musical se manifiesta, un nuevo tipo de can- "ción que él canta en una buena coyuntura para que el "pueblo lo reciba y haga suyo, y le imponga, si lo mere- "ce, el sello de la colectividad de la raza, del ambiente, "la característica específica de un género determinado "por las circunstancias o por el fin con que esa canción se "ha compuesto".

"Sí, sí, sabemos todo esto y quizás algo más, y a pesar de lo que sabemos o pretendemos saber estamos persuadidos de que Dios ha entregado esas cuestiones de *folklore* musical a las disputas de los hombres para que inventen nuevas hipótesis y se enardezcan... disputando, di-

vagando y soltando no pocas enormidades como las de Monasterio Pereda y otros contendientes más o menos ignaros: estamos persuadidos de todo esto, pero, también, que El se reserva el secreto de ese gran misterio de la música, sus vaguedades, imprecisiones y espiritualidades, dado el caos en que se envuelven los "orígenes de la música popular"—como escribe nuestro conferenciante con juicioso desapasonamiento y rigor de sentido común y lógico.

"En suma, que el pueblo no es creador. Pero agradezcamos a la Providencia que nos ha dado un maravilloso asimilador.

"En el trabajo del conferenciante, trabajo ceñido, si, pero de sólida doctrina, llama la atención sobre algunas viejas novedades, primeramente la derivación salmódica de algunos *picayos* y las *marzas*. que se cantan para celebrar "los primeros desperezos de la tierra del pasado letargo de invierno", y de aquí aquella preciosa ronda de *ma zantes,* durante la noche de Navidad, tan admirablemente descrita por Pereda en sus *Escenas montañesas*. Esto no empece para que las tales *marzas* tengan cabida en los aguinaldos que se piden y se dan en otras fiestas populares, Año Nuevo, Reyes, pero sobre todo en el preciosísimo canto los *Mandamientos* que oyó el autor a una buena mujer de Liébana y es, verdaderamente, una admirable composición.

"Nos presenta en esta sección el P. Otaño el primer ejemplo popular-religioso, que fué el primero que recogió, en 1904, de labios del Eminentísimo Cardenal Arzobispo de Valladold, conservado como un recuerdo de la infancia. El texto es una paráfrasis del *Stabat Mater*, y la tonada, forma, desenvolvimiento melódico y su base tonal acusan orígenes gregorianos como algunas *Cantigas del Rey Sabio*. No menos notables son los cantos a Nuestra Señora del Rosario, al *Poderoso Jesús Nazareno*, etc. Al fin de esta sección cita un fragmento de la epístola dedicatoria al duque de Saboya escrita al frente de la colección polifónica de madrigales publicada en

1885 por el maestro catalán famoso músico *montañés* de nuestra región, Juan Brudieu, y le suelta el conferenciante esta pullita al autor de *Tipos y Paisajes*: "Lástima que Pereda no conociera esta peregrina opinión de "los pitagóricos, para que excusara a sus paisanos de que "cantaran tanto, porque sin duda aquí vivimos en la "Montaña y cerca del cielo donde se canta... *sine fine dicentes!*

"Examinadas las cualidades específicas del canto popular montañés, se pregunta si hay en él alguna nota distintiva que la haga reconocer. Confiesa que está aún al principio de estas investigaciones. Sería temerario fallar el pleito, a pesar de que sospecha que ha de acontecer en esto lo mismo que ocurre en los cantos, en general, de diversas y variadas manifestaciones de carácter étnico, que se dejan reducir a un tipo genérico malgrado diferencias palpables. Piensa que "no es así, cuando se trata de las "ultimas diferencias del canto montañés con su vecino el leonés o el asturiano"; y no habla del vasco, "porque en "el *folklore* de esa tierra—dice he encontrado hasta ahora "muy pocos elementos vascos dignos de nota, no obstante ser estas regiones colindantes." Y a renglón seguido añade: "El canto montañés, a juzgar por los da"tos por mi conocidos, *es,* substancialmente, el *canto cas*"*tellano,* el leonés particularmente; *por este lado vinie*"*ron las aguas,* "aunque en ellas se mezclaron algunos "afluentes caudalosos del lado de Asturias. Ese fondo y "*substratum*, es, a mis ojos tan legítimamente castellano, "que sólo los que se paran en la corteza de las cosas pue"den no considerarlo como tal."

"Dan testimonio de ello todos los tratados de nuestros vihuelistas — añadiré yo, — y el testimonio de mayor excepción, Salinas, en sus De *Musica libri septem,* que es fuente caudalosa de confrontación y comprobación fidedigna. No quiero privar a mis lectores del párrafo que cierra esa valiente y sólida observación folklórica, del escrito que comento: "Porque, en efecto, las desinencias "candenciales montañesas, son algo más flexibles que las

"castellanas; domina, por decirlo así, en ellas, el color "rubio sobre el moreno; el sentimiento aparece más jugo- "so, aunque no siempre sea más hondo. Estos son, por otra "parte, rasgos que en el canto montañés y asturiano, mu- "chas veces se mezclan aunque no se combinan. La pro- ximidad de las afluencias étnicas y sociales hace siempre imposible todo delicado análisis, que por otra parte no "es necesario, porque aquí, como en otras *prefiero sentir "el canto montañés que saber definirlo,* y un sentimiento "bien cultivado, guiado por la razón, es, en estas cosas, "la mejor guarda del tesoro popular del país, como el "sentimiento materno natural es la mejor defensa del hi- "jo de sus entrañas".

"Y como exemplificación de esta segunda parte de su conferencia, transcribe varios interesantísimos cantos que, forzosamente y obligado a abreviar, citaré, pero huyendo del comentario. Ved los títulos de estos cantos: *Maria, si vas al prado; Ya no va la niña a la fuente; La ví llorando* (llena de ternura melancólica y... de triste enardecimiento) y "el gigantesco modelo de expresión "íntima y cordial" como llama a ese pequeño poema, que se titula simplemente: *Dónde vas, amor mío!*

APENDICE II

Tema alegre

Tiene afinidades más o menos indiscretas con el tema que se acaba de exponer, lo que escribí años atrás con el título de *Tema alegre* y es esto lo que traslado a continuación.

"La proximidad de las fiestas de la Pilarica, en que no faltarán *coplicas,* rondallas, y lo que ahora se ha dado en llamar "la Fiesta de la Jota", aquella Jota que, según reza el cantar,

se llama Jota,
Porque la inventó Aben-Jot
Cuando de Valencia vino
Desterrado p'Aragón,

dá actualidad a la siguiente carta que recibí no há muchos días:

"Muy señor nuestro: nos dirijimos a usted en consulta de una cuestión que, desde la esfera de acción en que se agita ninguna trascendencia tiene, pero que nos sería grato dilucidar, siquiera sea para quitar moños a los que indebidamente se cuelgan tales apéndices. Es el caso, y a ello vamos, que un señor alemán que aquí reside (un pueblo de la provincia de Tarragona, lindante con Caspe) llevado, sin duda, de elogiar todo cuanto procede de su país, lo que es digno de loa y debería servinos de ejemplo a los españoles, que hacemos todo lo contrario, venga a no a cuento, pretende que la jota aragonesa es música debida a un alemán (?) que en lejanos tiempos residió en España, y así lo reconoce una obra de todo crédito publicada en Alemania. Faltos nosotros, en absoluto, todos los firmantes de la presente misiva, de conocimientos pa-

ra afirmar o negar si la jota debe su origen a un alemán, nos limitamos a objetar que nos parece improbable que un extrajero, y máxime de sentimientos tan opuestos como los existentes entre un habitante del Norte y otro del Sur, pudiera asimilarse hasta tal punto, el sentir del pueblo aragonés y, lo que es más, que lo acertase a traducir en notas. Más probable parece que el tal alemán, recogiendo de labios del pueblo su canto especial, lo harmonizase mejor, pulimentándolo, esto es, haciendo desaparecer las impurezas harmónicas de que adolecería la forma acompañante tosca popular; mas no que idease lo que parece constituye parte esencial de la región.

"Y nada más. Se trata, si usted quiere, y como ya dijimos, de una cuestión pueril, que no merece la pena de fijar su atención; pero fiados en su amabilidad, muy honroso nos será si merecemos unas pocas líneas de usted", etcétera.

A este paso honroso de amor nacional, volviendo por los fueros de la jota contesté:

"Señores míos: Digan ustedes a ese señor alemán que me cite la "obra de todo crédito publicada en Alemania" en la cual se afirma que la *jota aragonesa* es música debida a un alemán y, entonces, si me convence, creeré, pero como Santo Tomás y aun con todas las reticencias y reservas mentales que usaba, para casos tan apurados como éste, D. Pascual Madoz. La jota es uno de los cantos de danza que se han formado por conglomeración, como las capas geológicas. Ha debido de existir y persistir un tipo de música destinado a la copla, y la antigüedad de ese tipo, digan lo que digan los empeñados en esas búsquedas de orígenes remotos, siempre expuestas al ridículo, no remonta más allá de la invención de la cuarteta, que se llamó copla como a otras combinaciones de versos. La tonada primitiva de esa copla, modificada en cada localidad por influencias de medio y de raza, debio de encuadrarse en *ritornelli,* puramente acompañantes, ejecutados por guitarras, o por instrumentos cantantes cuando se pudo echar mano de ellos. Uno de esos *ritornelli,* el de incio de

la jota, que todos conocemos, es el que ha persistido y ha obtenido, incrustándose, por decirlo así, en la copla, más popularidad. ¿Por qué? Vayan ustedes a averiguarlo. Lo que sí es cierto que el *ritornello* inicial de la jota no acusa una antigüedad que merezca el nombre de tal, sino el de una modernidad que apenas si puede remontarse a un siglo. Recuérdese que hablo del *ritornello* y no de la copla. Resulta de esta inmixtión de la copla y del *ritornello* y variantes conocidas, y obligadas por la costumbre de la audición, un contrasentido verdaderamente raro: que la copla de algunas comarcas es antigua, y aun antiquísima por sus modalidades y giros melódicos, en tanto que el *ritornello* inicial y las variantes, de factura y procedimientos melódicos distintos, son pura y relativamente modernos.

"Más grave que atribuir la jota a un alemán resulta afirmar, como afirma el *guasón* autor de esa copla, que

Desde la villa del Turia
A la villa del Jalón,
Vino cantando la Jota
el desterrado Aben-Jot;

o el de estotra, que

La Jota *nació* morisca
y *después* se hizo cristiana,
y cristiana ha de morir
la Jota bilbilitana.

"Y más grave, todavía, asegurar, como lo hace un literatuelo de las Islas Canarias (porque D. Braulio Foz, en su vida de Pedro Sapunto" dijo, que primeramente se llamó "El Canario" [danza tética ternaria antigua] dicha jota), que proviene de un primitivo canto *guanche* de aquellas islas, así la danza titulada *Canario* como la Jota. La cuestión se resolvería presentándonos el tipo del canto *guanche* primitivo, pero el tipo no parece, y el literato busca-orígenes puede aguardar sentado mientras averigua, también, de dónde le viene el título de *Canario* a tal danza.

"Sospechando un aficionado a etimologías que la voz *Jot,* si no existe como nombre propio en los diccionarios áraboclásicos, pudiera hallarse en los arábigo españoles, averiguó esto: que en el dialecto vulgar marroquí las palabras Xathahh, Xatheh y Xathah significan, respectivamente, danza, danza cantada o la persona que siempre está en movimiento, por lo cual se aplica a *molino,* según unos, y significa en Marruecos danzante y danzador o bailador, según el P. Alcalá; que todo esto, según el aficionado a etimologías arábigo-españolas da luz suficiente sobre el origen de la voz *Jota,* y más aún si se añade a aquellas palabras el diminutivo, pues, quitando el elemento sibilante de la primera letra radical, queda la palabra *Jotaij.*

"Yo, amigos míos, no entiendo nada de todas esas *araberías* de etimologías. Ustedes quédense para su uso y gobierno cuanto les venga en gusto, salvo la exclusión decididamente descartada, del alemán *inventor* de la Jóta, y del Aben-Jot de las coplas de marras.

"Para que los busca-orígenes no nos amarguen con sus investigaciones al *quid propium* de vehemencia, sensibilidad, sencillez y rudeza de la Jota, afinen guitarros y *trimples; arremojen* gargantas y entone cualquier *Royo del Rabal* una de esas coplas que, según la frase de Cervantes, "hacen bricar las almas y retozar de risa, causan desasosiego en los cuerpos y ponen azogue en todos los sentidos", y vivan la Pilarica, la Jota y el pueblo de Aragón".

APENDICE III

Glinka en Granada

Era de esperar que el genio musical innato de los rusos estallaría de repente, cuando adquiriese el medio de expresar en formas ricas y libres todo lo que prometía su raza virgen, exenta de rutina, capaz, y hasta digna de poseer un porvenir. De ese genio estalló golpe innombrable de obras maestras, tal que la historia entera del arte no nos ofrece ejemplo igual.

El momento era oportuno. El arte musical del Occidente temporalmente fatigado por los siglos de perpetuidad productora: maduro ya en Alemania para producir el movimiento post-clásico que dura todavía: perdido en Francia en las nonadas vacías del oficio, en la búsqueda estéril del éxito, aguardando que el esfuerzo de un innovador produjese frutos, y naciesen maestros de brioso fuste: perdido en la Italia de la musiquita para que el cantante luciera sus gorgoritos vocales: amodorrado el de España, preocupado tan sólo en comentar estúpidamente los derroches del *bel canto* que le daba hechos su hermana proveyéndola de cantores-fenómenos... Llegó, entonces Rusia, trasfundiendo savia jóven, subsistencia de la inculta musa de las estepas, un poco ruda, feroz quizá, pero robusta, llena de vida y rica de pujanzas indómitas largo tiempo contenidas. Habíanse adiestrado en los destellos libres de una juventud nueva, la juventud de aquellas adivinaciones, todavía mal comprendidas, de los Weber, los Chopin y los Liszt: había estudiado en todas las producciones del arte musical del Occidente, y dueños ya los rusos de todos los medios de expresión adecuados, pueden expresar todo su genio propio y vigorizar el

libre curso de su instinto creador, dándose entonces un singular recomenzamiento del cual se compone, como se nos ha dicho, las historia entera del arte.

La revelación fué súbita y el choque rudísimo. En 1832, hallábase Miguel Iwanowitch Glinka en Berlín, y no faltó a una sola representación de la obra maestra de Weber. ¡Cómo se enciende su alma escuchando aquella prodigiosa escena de la fundición de las balas! Después permanece dos años en Madrid, Granada y Sevilla. ¿Qué busca allí, deambulando solitario por el barrio de Lavapiés o por la calle de las Sierpes? Lo mismo que busca en el Albayzín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca de la guitarra Francisco Rodríguez Murciano, famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca. Glinka le asediaba, y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del gran compositor ruso era estarse horas enteras oyendo a Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de *Rondeñas, Fandangos, Jotas aragonesas,* etcétera; que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta. ¡Sonreirá burlonamente cualquier aficionado a la violeta pensando que el jefe reconocido de la escuela musical rusa *perdía* su tiempo anotando coplas y tañidos de un vulgar y pedreste coplero del pueblo! Y más viendo que los empeños de Glinka resultaban imposibles, cuando sojuzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero quedando como extasiado oyendo lo que arrancaba de las cuerdas: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos rebeldes y reñidos a toda la gráfica... Y esto sucedía cuando Glinka ya había dado en San Peterburgo (1836) su primera obra de nacionalización musical rusa *La vida por el czar,* y de allí a pocos años aquella prodigiosa composición lírica admirada por Liszt, que presenciara en San Petersburgo, asimismo su primera representación, aquella magna obra, transformación del poema fantástico de Puschkine *Russlan* y *Ludmilla.* Pero, repítamos, ¿qué buscaba Glinka oyendo

Saetas en el barrio de la Macarena, de Sevilla, o *Fandangos* en el Albayzín? Lo que oyendo el *Fidelio,* de Betho-"ven que al volver Glinca a su casa"—nos cuenta un bió-"grafo—llega pálido, las facciones contraídas, sin poder articular una sola palabra".

Pero ¿por qué se inclina ante el semidiós del arte romántico frenético, el arte de Berlioz, él, tan sincero, tan serio, tan hijo de su raza? Porque "en el dominio de la fantasía nadie tiene como él invenciones tan sorprendentes; ni combinaciones tan enteramente nuevas", ha escrito el mismo Glinka, convirtiéndose en el porta-estandarte admirativo del genio de Berlioz, en el porta estandarte, asimismo, de los entusiasmos ruidosos provocados por las obras de Franz Liszt, porque Glinka y los músicos rusos fueron, y son hasta ahora, los primeros y casi los únicos que han reconocido la importancia capital de sus obras, sacando de ellas la escuela rusa una lección fecunda.

Pero vamos resumiendo. En *La vida por el czar* de Glinka como en los *Freyschütz* de Weber, domina la preocupación de rebelarse contra la influencia extranjera, trazando un asunto sacado de la vida nacional, y revistiéndolo de una música cuyos elementos constitutivos son, igualmente, la expresión de su genio autóctono. En una y otra obra estos elementos han salido de la mina de las canciones populares.

En *Russlan* y *Ludmilla,* asunto fantástico que tiene grandes analogías con el *Oberon* de Weber, está tratado, además, de idéntica manera semi-heróica, semi-infantil. Como lo harán Glinka y después de él todos los compositores rusos, Weber ha empleado en su música motivos orientales.

De los demoledores de las formas menguadas y estrechas de los creadores de la orquesta y del estilo de la sinfonía moderna han aprendido: de Liszt el arte de colorear la orquesta, y el arte de aliar timbres, y de Berlioz la libertad de viajar y divagar por los dominios de la libre fantasía, pero sin recurrir a las colosales acumulaciones de instrumentos que, casi siempre, no aumentan, ni mucho menos, la intensidad de la expresión, quedando

el simple deseo ambicioso de lo colosal entre las líneas de la partitura.

A los rusos, como a Listz, les basta la orquesta a lo Mendelssohn. Pero afirmenos convencidos que, bajo diversos aspectos, Glinka, y principalmente, los *cinco*, así llama la generación moderna a los cinco preconizadores del arte nacional ruso, proceden sobre todo de Liszt. De Liszt han aprendido la riqueza de la armonía, la ingeniosa manipulación de los temas, la pastosidad de lo sonoro, y la finura de matices orquestales. Pero aún cuando se declare su inspiración hija y muy hija de Listz, la personalidad musical de los rusos no es menos libre e independiente en todas sus manifestaciones.

En fin, y todavía resumiendo, las causas primeras de la originalidad rusa digamos que se fundan en el carácter autóctono de la música instintiva del pueblo ruso. En los *Orígenes de la poesía lírica en Francia* ha dicho Jeanroy que bajo la denominación del arte popular comprénden*se* las obras nacidas no sólo de la producción inconsciente e impersonal, sino las personales que el pueblo adopta, porque ellas traducen fielmente su sensibilidad.

¿Compréndese, ahora, lo que buscaba Glinka en España, precisamente en Granada, siguiendo los pasos del tañedor popular Rodríguez Murciano, y las analogías de orientalismo ruso y de orientalismo español que encontró vivas aquí, y que le sugirieron notas de color orquestal, ritmos, y nuevas melodías características, para inspirarle, principalmente, las dos *ouvertures* españolas, *Jota aragonesa, y Souvenirs d'une nuit d'été a Madrid,* que en España escribió?...

APENDICE IV

Guitarradas a lo viejo

Voy a comentar un garboso artículo, "Góngora, Músico", que ha escrito últimamente mi ilustre y no olvidado amigo D. Francisco A. de Icaza, a consecuencia de haber registrado varios códices de la Biblioteca Nacional de Madrid y haber aparecido, interpolados entre varios versos del poeta cordobés, unos folios con notación cifrada del siglo XVII. Sabía el amigo señor Icaza que Góngora fué músico, y como tal se declaró muchas veces, por cierto jugando del vocablo y calificándose de "músico mujeriego"; recordando sin duda, su aprendizaje de música y esgrima que le llevó a Salamanca olvidando la jurisprudencia y otros estudios más serios. Sabíamos todo esto por biografías más o menos ampliadas y documentadas, pero los *curiosos* no poseíamos una muestra de sus estudios y saber musical que debieron de tener grandísima influencia en la riqueza ritmica de su versificación, que ya se sospechaba vendrían de las formas populares que ella misma sugería. Pues bien, en uno de los manuscritos registrados — en el 4.118, folio 433 del códice — tuvo el aludido literato escudriñador la fortuna de hallar, — tras de una hoja en blanco del manuscrito — tres piececitas de nuestro poeta cordobés, una *gallarda,* una *jácara* y una *rondeña* (éstas sin texto poético, que era fácil completar acudiendo a las mismas obras del autor, porque el articulista escudriñador "es poco o nada aficionado a estas fantasías aun en los casos que pudieran pasar por aceptables"). Tradujo en notación moderna el logogrifo de aquellas músicas viejas, el entendido musicógrafo D. Lo-

renzo González Agejas, que ya en pasados casos tradujo las cifras de Luis Milán, el adaptador español de *Il Cortigiano*.

Presentadas traducidas las notas musicales de esas piececitas, el articulista busca comprobantes de "Góngora, músico" — compositor y ejecutante — en sus propias confesiones autobiográficas, la primera aquella "su donosa y desenfadada ante el obispo de Córdoba en la visita de 1589... Culpábasele ante el prelado de asistir rara vez al coro, de distraerse y conversar con él: de formar en el corrillo del Arco de Bendiciones, donde trataba de vidas ajenas; de concurrir a las fiestas de toros en la Plaza de la Corredera; de vivir, en fin, como muy mozo, y tratar con representantes de comedias, y escribir coplas". Góngora tomó su defensa en broma contestando con salidas ocurrentes a las inculpaciones del prelado. Pero no todo fueron bromas que también soltó verdades y reflexiones serias. Esta, por ejemplo: "si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, mi poca teología me disculpa; que he tenido por mejor ser condenado por liviano que por hereje". O estotra: "mi conversación con representantes y con los demás de este oficio es dentro de mi casa donde vienen como a la de cuantos hombres honrados suelen, y más a la mía por ser aficiondo a la música".

Esta declaración la corroboran muchísimas poesías suyas. Se salva de una enfermedad y cura de una antigua pasión y nos cuenta.

"En mi aposento...
una guitarrilla tomo,
Que como barbero templo
Y como bárbaro toco".

Preocupábanle más que cánones y "lección prima",

"Lección de sobrina".

Por esto nos cuenta

"¡Qué de medias noches
Canté en mi instrumento,
Socorra, señora,
Con agua mi fuego!"

Cuenta también, que no es tan necio que no entienda el contrapunto, y hace juegos de palabras con las notas.

"Estaba en lo más ardiente
De un dia canicular
Entre dos cigarras que
Le cantan al *sol* que *fa*".

Nos habla de la organografía instrumental, diciendo:

"Asi cantaba Riselo
En su rabel de tres cuerdas,
Aquel de la tapa blanca
Y el de las costillas negras".

Nota el amigo Icaza que algunas comparaciones de música "son claras y vividas, como se ven asimismo en el maestro Espinel... *único en el arte de la guitarra*" (como le llamaron sus contemporáneos) "a la que añadió una cuerda" (porque tenía cuatro la usaba por el pueblo de la época Espinel y Góngora).

Cuando Fray Juan Bermudo publicó 1548 la primera edición de su *Libro de la Declaración de instrumentos*, nos dice que "Guitarra habemos visto (en España) de cinco órdenes de cuerdas afinadas en *la, re, sol, si, mí;* que el templado ordinario de "la guitarra a los nuevos" era el *la, re sol, sí;* y que el templado de la "guitarra a los viejos", *sol, re, sol, si.* Nos habla, también del templado de la vihuela cortesana, que era el de *la, re, sol, si, mi, la,* y el de Italia y asimismo de España, *mi, la, re, sol, si, mi.*

Hay, pues, en esa adición de una cuerda a las cuatro ordinarias de la guitarra del pueblo, atribuída a Espinel un *lapsus* tradicional que padecieron los escritores y comentadores de aquella época, y aún de épocas posteriores, que conviene destruir, porque no cabe *añadir* a la guitarra lo que ya poseía la vihuela cortesana. Incurrieron en ese *lapsus,* Lope de Vega, (*La Dorotea,* acto I, escena 8.ª), Cristóbal Suárez de Figueroa (*Plaza universal de todas las ciencias*, 1615), Nicolás Doyzi de Velasco (*Nuevo método de cifra para tañer guitarra*, 1630). Gaspar Sanz (*Instrucción... sobre la guitarra española.* 1647), etc. Todos estos autores olvidaron lo que el famoso Carlos

Amat expuso en aquel su método popular, *Guitarra española en dos maneras de Guitarra Castellana y Catalana de cinco órdenes...* publicado en Barcelona el año de 1580, método que es el primero aparecido, cuando terminado el corto reinado de la vihuela cortesana *metodiza* el humorista Doctor y pone en manos del pueblo el instrumento compañero fiel, comentador musical, así de sus penas como de sus alegrías.

Pero ya es hora de decir algo sobre las tres composiciones del hallazgo del señor Icaza. A propósito de la primera saca a cuento el relato de una fiesta, en que escribe Góngora:

"Que quiere doña María
Ver bailar a doña Juana
Una *gallarda española,*
Que no hay danza más gallarda".

Conocen "abundantísima documentación musical de esa danza aristocrática quienes hayan ojeado, siquiera, a título de curiosidad, las obras de nuestros clavicordistas y, sobre todo, los libros de cifra de nuestros incomparables tratadistas de vihuela de la primera decena del siglo XVI. Va desapareciendo poco a poco de los libros de cifra la *Gallarda*, pero en cambio asoman la *Jácara* y la *Rondeña,* junto con nuestras canciones bailadas en los tratadillos prácticos de guitarra popular y en las músicas de entremeses, follas, y comedias de nuestro teatro, arreglada para voces con acompañamientos de *chirimías, bajoncillos, bajones* y otros instrumentos de nuestro antiguo emporio organigráfico, hoy completamente desaparecidos.

APENDICE V

Los cantos flamencos

No tienen nada que ver con este ligero apuntamiento los flamantes autores de esa insípida balumba de ramplonas composiciones, que pretenden aparecer inspiradas en los melancólicos temas de uno de los cantos característicos de nuestra nación más raros y de procedencia más discutida, que circulan, desgraciadamente, con bastante crédito por el extranjero como muestras genuinas de nuestra música nacional, gracias a los pervertidos gustos de tales autores, a los indoctos de la muchedumbre, y a determinadas direcciones tomadas por el flamenquismo zarzuelero de estos últimos tiempos que, afortunadamente, va de capa caída y morirá de saciedad. No tienen nada que ver aquí, repetimos, los tales perpetradores de verdaderas infamias musicales, que han creido escribir en este género popular sin conocer su estructura melódica, su ritmo propio y su modalidad, que no es la de la *gamma* musical europea.

Decíamos que la procedencia de esta clase de cantos es uno de los puntos históricos más discutidos. Como no está en nuestra mano resolverlo ni siquiera intentarlo, que no se prestaría a ello un sencillo apuntamiento, vamos a explicar en que estado se halla la cuestión.

Las canciones populares españolas cantadas y bailadas por los hijos del país, y por los gitanos que pueblan los barrios bajos de Andalucía, llevan todavía el título genérico de *cantos flamencos,* y hasta los mismos gitanos usan idéntica denominación: *cante flamenco.*

Se ha disputado mucho sobre el verdadero origen de esos cantos, ofreciéndose, como es natural, muchas hipó-

tesis. O esos cantos fueron traídos a España por flamencos o descendientes de flamencos emigrados en otro tiempo en Bohemia, país originario de los gitanos *tziganos*, o las canciones flamencas fueron importadas a nuestra tierra por flamencos procedentes directamente de Flandes, en tiempo de Carlos V.

Esta segunda hipótesis parece más verosimil, y sobre todo, menos novelesca. Sin embargo, conviene advertir que las canciones así trasplantadas han perdido mucho de su carácter primitivo, influídas, quizá, por los modos orientales en su época de más vigor. Diríase que las canciones flamencas primitivas perdieron todo su carácter de melodías genuinas del Norte al compenetrarse aquí de los cantos andaluces, de sus quejumbrosos acentos y de los ritmos vagos de sus acompañamientos floridos como los taraceados de las ornamentaciones arquitectónicas árabes.

Existe una tercera hipótesis, que merece consignarse. Esas originalísimas y sentidas canciones flamencas pueden ser en realidad cantos árabes procedentes de Africa, y adaptados por verdaderos flamencos de los Países Bajos, o por flamencos tziganos llegados a España con las tropas bohemias.

No podemos dejar de mencionar un ensayo de atribución intentado por el autor de una interesante publicación aparecida en 1881 en Sevilla, *Colección de cantos flamencos recogidos y anotados por Demófilo* (imp. y lit. de *El Porvenir*). Quien ande algo versado en materias de *Folklore* no dejará de mentar el nombre del distinguido y erudito escritor que firma con aquel seudónimo. D. Antonio Machado y Alvarez, que es el referido autor, comienza su estudio dudando, y en esto da prueba de espíritu reflexivo, bien penetrado de la cuestión que trata de resolver. Declara que, sin pruebas convincentes, no admite la opinión de los que afirman que con los flamencos llegados a España en tiempos de Carlos V entraron muchos gitanos, y que el epiteto de *flamencos*, echado a mala parte, refleje el odio que los españoles juraron a los pue-

blos de Flandes por su ingerencia en los negocios públicos y su influencia preponderante en la corte Real de España. "Los gitanos" — escribe *Demófilo* — "llaman *gachós* a los andaluces, y éstos a los gitanos *flamencos,* sin que sepamos cual sea la causa de esta denominación". "*Demófilo* no halla prueba alguna que acredite la opinión antes expuesta. "El pueblo, o mejor dicho, los cantadores, no dan noticia alguna que pueda servir de seguro indicio para conocer la denominación de flamencos; consta sólo que se llama así a los gitanos, pudiendo acontecer, dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza, que se dé este nombre a los gitanos por el color de su tez, moreno bronceado, que es precisamente el opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes. Mas sea de esto lo que quiera, es lo cierto que hoy se conocen con el nombre de *cantes flamencos,* no canciones ni cantos, sino un género de composiciones que recorren desde la *soleá,* propiamente dicha llamada por algunos *tercerilla,* hasta la *toná* y la *liviana,* que, a diferencia de la anterior, no es bailable, ni se acompaña con guitarra; composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente, y en donde han venido a mezclarse, o mejor dicho, a amalgamarse y a confundirse las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza...

En estas canciones *sui generis,* vulgarizadas, como es sabido, por el pueblo, y de las cuales Andalucía parece conservar el monopolio exclusivo, hay algo que se remonta al origen de ese pueblo en otro tiempo nómada, origen atribuído, como todos saben, al Egipto superior (de aquí el nombre *de gypsies*), algo que, según un historiador que nos merece crédito, acusa claramente un carácter siríaco que, si no procede de las regiones de la misma Siria o de las vecinas, sin enchar en olvido las moriscas, ha debido implantarse en España secundado por la liturgia muzárabe impreganada de un carácter esencialmente oriental. De tal manera es lógica esta afiliación, que más que conjeturas hay probabilidades de que las antiguas can-

ciones derivadas generalmente de la música sagrada, hayan tomado la estructura, el acento y el estilo de los cantos litúrgicos del Oriente. Quien haya oído como nosotros los cantos de los bohemios rusos (en la Exposición de París del año 1878); quien haya estudiado los cantos tunecinos; quien haya podido comprobar, como nosotros lo comprobamos, acompañando en una ocasión a Rubinstein (Antonio), que mostró grandes deseos de oir a uno de nuestro famosos *cantaores* populares (Juan Breva), la analogía sorprendente que ofrecen los cantos bohemios y tunecinos con los flamencos de nuestro pueblo andaluz, no dudará un momento que la filiación señalada, de procedencia oriental, tenga grandes visos de verosimilitud.

Con esto, sin embargo, volvemos al punto de partida, poniendo en tela de juicio todas las dificultades surgidas en este apuntamiento. Por esto mismo no es de esperar que se resuelva a gusto de todos tan interesante y curiosísimo problema.

APENDICE VI

Nuevos preludios vascos

De los patrióticos anhelos, lentos pero constantes, "Por nuestra Música", y la magna cuestión de una "Escuela lírico-nacional" había de surgir, más o menos tarde, el fermento musical que estamos presenciando de unos cuantos artistas vascos bien informados, pocos pero animosos que buscan los caminos seguros y rectos de arte sincero, sin aleaciones de sistemas exóticos falsos que pervierten a nuestra juventud; arte, único y exclusivamente informado por la asimilación del tesoro melódico del pueblo, que formando algo excepcional y privativo de nuestro genio musical se funde con la música-arte, y cristaliza la obra de nuestra nacionalidad musical.

El hecho resulta excepcional, y por demás curioso, que en las primerísimas filas de esa tendencia nacionalista vasca, figuren tres personas que por su ministerio, estudios y costumbre de reconcentrarse, resultan intelectuales *extra* y altísimos compositores, un jesuíta, un fraile capuchino, y un sacerdote, el P. Otaño, el P. José Antonio de San Sebastián, y D. Resurrección Azcue, sin olvidar a otros insignes compositores prácticos (no pretendo mencionarlos a todos), Guridi, Gabiola etc. ni a los refundidores *folkloristas* Campión, Salaberry, Echegaray, P. Zulaica, Gascue, Iztueta, Aranzadi, y otros y otros.

Todos estos circunloquios he empleado para presentar al autor de los ***Preludios vascos,*** P. José Antonio de San Sebastián. Me dió una audición de varios números del primer cuaderno la señorita Mercedes Moner, una pianista ideal que posee dones de interpretación justa y

poeticamente genial, adquiridos por las sabias enseñanzas de maestros afamados, que han sido acrecentadas por el trato constante con los colosos del arte del tañido, Bach, Mozart, Beethoven Chopin, Listz..., una pianista ideal como hay pocas, reitero, que no ejerce en público sino para el centro del hogar de su familia, templo de arte en el cual sólo penetran contados cultivadores de arte-verdad.

No es para dicha la emoción que me produjo la audición de algunos preludios, elegidos entre los 5 que contiene el primer cuaderno, que se renovó más tarde al leer los 6 de continuación del segundo cuaderno, y los 8 *lieder* de otra colección *Euzrel Eresiak, Donostiár Joseba Andoni Abakereskidetuak.*

Su autor es un cumplido autodidáctico que, afortunadamente, no ha sufrido ninguna influencia de escuela ni de maestro. Un sincero que dice en arte lo que *siente.*

¿Cómo ha comenzado ese joven que sólo cuenta 29 años? No lo sé ni quiero averiguarlo. Sin duda andando por esos vericuetos, para él paraísos terrenales de la música. Su *sursum corda* de arte habrá sido, es, sin duda, enderezar sus entusiasmos músicos hacia los trabajos *folklóricos* vascos, recolectando documentación, pero oyéndosela al pueblo y atento a los consejos de los que se han pasado la vida en esos menesteres del saber y sentir popular. He oido contar que desde las primeras salidas de ese caballero andante de la melodía popular, el botín recogido pasa de 600 canciones o tonadas vascas, que han sido para él una revelación, según es la diferencia que las separa de las que generalmente ocupan el nombre de tales. Como sus ideas artísticas giran alrededor del nacionalismo y de colaborar, junto con los nacionalistas músicos bien templados, al levantamiento de este edificio musical vasco (del que comienzan a preocuparse, aunque no tan pronto y como debieran) ha procurado beber en esa fuente y bañar en ella la inspiración que Dios le ha dado.

El autor de los *Preludios* cree son *piecesitas,* que quieren ser algo así como los cuadritos se Schumann y

Grieg. No soy de su opinión. No tienen las afeminaciones de distinta índole de los autores citados, ni son modestamente cuadritos sino poemas acabados, cada uno de los *lieder* en cuestión, así los sinfónicos como los líricos acompañados de texto, y me maravillaría, grandemente, que no aprovechase los elementos que ambos contienen para fundirlos en una potente manifestación fuertemente idealizada dramáticamente con la suprema excelsitud lírica que contienen. He averiguado, después, que en estos precisos instantes se ocupa el autor de esta ampliación lírica, y todo hace prometer que el día de mañana habrá nacido otra gran obra que hará honor a la patria.

Dije que emocionado escuché primeramente algunos de aquellos preludios leídos atentamente después, emocionado y orgulloso, diría, hablando con el lenguaje de la verdad, porque hace años y más años que predico por esta causa de nacionalismo fuera de la cual no hay salvación para el artista moderno, más que atraído y llevado, arrastrado por corrientes que se creen sabias pero de sabidurías de la estupidez, o de cosas peores y más desconsoladoras. Sentíame orgulloso, porque si al principio me contentaba recontando adeptos, "ya somos dos, ya somos tres, ya somos cuatro", hoy exclamo con patriótica exaltación "ya somos legión" para los pocos, los *duecenti,* así los contaba Pepe Ixart, que en España mantenemos enhiesto el pendón del arte de la patria, para los *duecenti* cultivadores de Artes Bellas, que no son más, que no queremos tratos ni relación con la taifa de vividores mercaderes de cosas de pretenso arte, que entroniza el vulgo y la *crema* más vulgaracha que el mismo pueblo.

El caso del autor de estos preciosos *Preludios* basta para aquilatar lo que se engrandece la música-arte acercándose, mezclándose, conviviendo con la *música natural*, que es la música distinta del pueblo. La tradición de lo que se llama clasicismo, y la misma tradición cerebral, demasiado abstracta que adquiere todo arte por exceso de refinamientos vuelto excesivamente consciente ¿no

acaba, acaso, por empequeñecerse a medida que se perfeccionan las formas y adquieren más relieve los recursos artísticos, levantando una barrera entre el estilo de los compositores y el estilo expontáneo del pueblo? ¿No se ha dicho esto mil veces, y no se ha visto que, despreciando toda suspección, porque eran supectas estas ideas para el asfixiante ambiente de incultura artística que nos ahogaba, hemos salido unos pocos animosos convencidos a la defensa de nuestro tesoro melódico haciendo que conviviera estrechamente con la música-arte todo lo que habiamos aprendido en el libro de oro de nuestra técnica, ilustrada por las concepciones polifónicas de nuestros maestros de otros tiempos y por las de los maestros de tiempos presentes que se han educado y formado en ellas? Y para conseguir este bautismo ideal de nacionalismo ¿no hemos predicado con la persuación ardiente de la palabra y el ejemplo de la obra, tan fogoso y convencido, como patriótico, puro y santo?

Pues con esa misma persuación ardiente del convencido y de la posesión de la verdad *verdadera* proclamo al autor de los *Preludios-vascos*, excelso músico de la patria que ha de darle días de gloria.

Nuevos preludios vascos

Se ha publicado el cuaderno tercero de los *Preludios vascos* de que ya tienen idea mis lectores, si recuerdan el señalamiento de los dos cuadernos anteriores de que dí cuenta en una próxima pasada revista. La tarea me es grata, y confortadora para la causa de la música seria, y también para estímulo de la juventud que quiera dejarse guiar por el consejo desinteresado.

Trátase en estos *Preludios* de algo que podría titularse, desde luego, y que decididamente titulo: *La evolución musical de España.* Se puede afirmar sin ostentaciones de esa vana patriotería que hoy se estila, que la antigua cultura musical española es uno de los hechos más memorables que puedan ofrecerse a la atención del estudioso. No entiendo hablar de los primitivos, de los que prepararon la expansión y el desarrollo de las doctrinas antiguas. Señalo solamente los períodos de la evolución; el que acusa una época de esplendor; el siglo XVI: el período de gloria, éste seguido de decadencia, decadencia nefasta, y absoluta. Pero la evolución musical española termina en el consolador resurgimiento actual. Espectáculo confortador, especialmente, para los que buenamente secundan esperando con fé la restauración que presentíamos.

Ya dije que uno de los más eficaces sostenedores del advenimiento musical vasco, que llega sano, potente y se nos presenta personalizado en el autor de estos *Preludios* con "la placidez y melancolía característica vasca" in-

confundible con no importa que otro elemento folklórico, asturiano, montañés, gallego, catalán, etc. y con la dramatización subjetiva expresada sin necesidad de emplear la caja de los truenos.

Consta el tercer cuaderno de esos nuevos y bien llegados *Preludios,* de cinco composiciones con títulos perfectamente adecuados a su significación estética. Dice el primero, *Cantando a la luz de la luna,* aunque no traduce literalmente el texto vasco que es, *A la luz de la luna, hacia la casa de la amada.* La poesía en que ha sido inspirado este número y la melodía se hallan en la colección *Douze Chansons amoreuses du pays Basque,* del malogrado fundador de la *Schola Cantorum* de París, Carlos Bordes. Quien se fije en la harmonización empleada por el autor de este sentidísimo preludio (que es totalmente diferente de la de Bordes), dirá si está bien sentida o no. Bordes trata la melodía como un primer modo gregoriano cuyo carácter es marcadísimo. En cambio el autor del *Cantando, a la luz de la luna,* la ha armonizado... como a él, a su idea le ha convenido. Quería *pintar* lejanías, vaguedades, silencio, misterio, niebla blanca; tibia luz de luna... y no ha sabido acertar a pintarlo de otro modo. Quiso él pintar una escena nocturna: un vasco de las montañas vascas que va cantando su amor con esa placidez y melancolía característica vasca — como antes la he llamado —inconfundible con no importa que otro elemento *folklórico.* Y desde el principio el preludio resultó objetivo digámoslo así: se pinta la nocturnidad, lo que se ve y palpa, pero no el *alma* de la cosa: mas llega un *Piú mosso,* la parte subjetiva, y entonces se *cantan sentimientos* y no *cosas*: se canta el alma de un pequeño mundo de *sentimientos.*

Solamente la última línea del pautado musical vuelve a recordarnos que el paisaje queda solo, que hay lejanías, nieblas blancas, silencios, misterio... Y los sentimientos evocados los difuma el recuerdo de lo que el alma ha oído embargada. Y estimo que este preludio es el mejor compuesto, y que vale lo que una pequeña obra

maestra. Os aconsejaré para terminar que leais la poesía en la colección de Bordes. Y os explicaréis que el preludio *no acabe*.

El número segundo es una *Romería lejana* de la que no percibimos sino el persistente ritmo del tamborcillo acompañante. De vez en cuando una ráfaga de viento nos trae, claro y distinto, el dibujo melódico como el *fortísimo*. Otra vez no llega sino un acorde; y otras sólo se percibe el ritmo. Pero ya finalmente vuelve a sonar sólo el ritmo del instrumento autófono. Lo que aquí se ve y se lee de la música no debe de ser sino copia de lo que a veces ha de acontecerle al autor oyendo, desde un balcón, al oscurecer de una tarde de verano. ¿No es esto? Y ¿qué no ha hecho, como quien dice, sino copiar? Y ¡qué copia!

La hilandera se titula el preludio número tres. No describe a la obrera que hila, sino a la hilandera apenada por desengaños. Pero aún así, dentro de su pena hay paz, resignación, y mucha bondad de espíritu. La modalidad de esta canción es mayor y, no obstante, la claridad y brillo del mayor quedan voluntariamente atenuados por la pena.

En cambio la pena que se cierne sobre la idea del cuarto preludio es muchísimo más intensa. En un gran piano de cola ha de resultar de un efecto *tremendo*. Exige, además, dedos y mecanismo pianístico extraordinario, y lo diré, aunque me repita, un estilo tremendo. En la colección de Bordes aparece, también esta canción, la cual modifico el autor con alguna ligera variante.

El *Cortejo de boda* es una melodía baztanesa (valle de Baztán Navarra), que se toca al acompañar a la novia a la iglesia y a la vuelta. El autor la ha ampliado poéticamente. La primera representa la ida de la comitiva a la iglesia. La segunda la ceremonia de casamiento. Consiste en un coral grave, original, acompañado, al parecer, en un órgano con hermosos pedales de 16 pies, y registros de 16, 8 y 4 pies. Los niños, mujeres y hombres cantan dentro de la *tessitura* ampliada convenientemente.

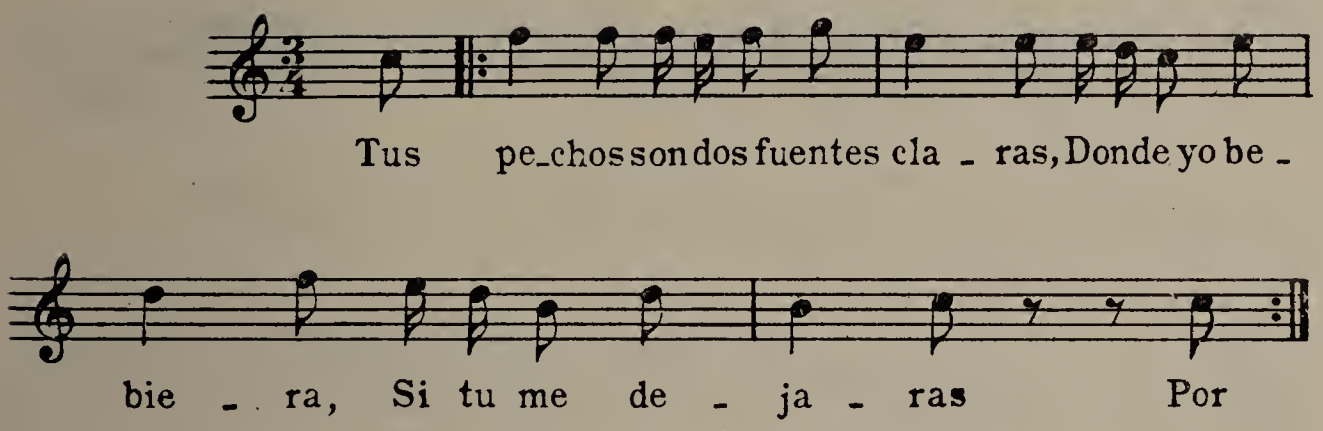
El coral, que huele a popular, resulta de una grandiosidad imponente, sin que le falten la poesía que reviste el cuadro, y el voto que se eleva de la enardecida piedad de la comitiva. Es un fragmento bello, de superior belleza. Ataca la tercera parte, que figura el regreso de la comitiva nupcial a casa. Bulla y algazara sin extremosidades. Oíd todos esos trinos y fermatas como representan las vibraciones especiales, regocijadas, graciosísimas que el "chistulari" arranca de su flautilla, vibraciones que producen moviendo el dedo sobre los agujeros al hacer resonar determinadas notas.

El autor de esas joyas inestimables inspiradas en el venero de la poesía popular, el P. José Antonio de San Sebastián, ha de dar, ya lo dije, y lo reitero hoy con nueva y más exaltada afirmación, días de orgullo y gloria, los está dando ya, a la música genuinamente nacional.

EJEMPLIFICACIÓN

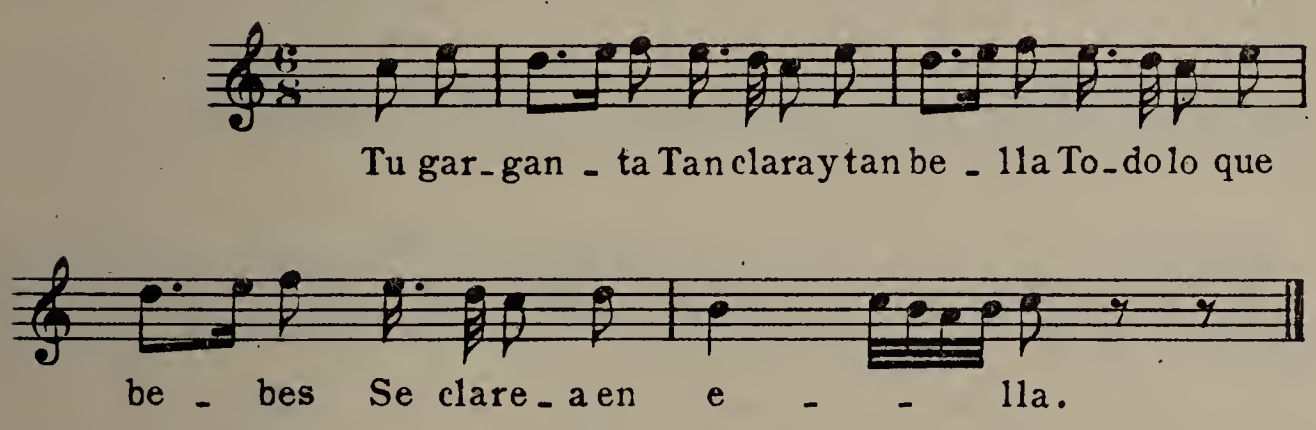
172)
El Mayo
(Primera versión)

Osuna. *Recogida por D. Francisco Rodriguez Marin.*



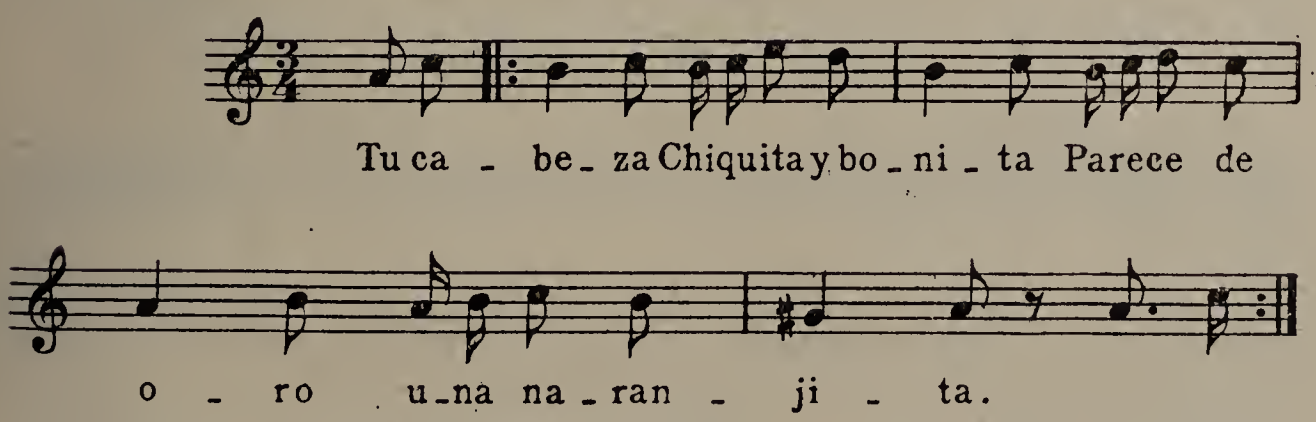
173)
El Mayo
(Segunda versión)

Cadiz. *Recogida por D. José Maria Sbarbi.*



174)
El Mayo
(Tercera versión)

Cartaya (Huelva) *Recogida por Rodriguez Marin.*



175)

Pasacalle

Cuart de les Valls.
(Valencia)

Comunicada por
Don Pascual Escobar
y el maestro Giner.

Allegro.

Dulzaina.

Tamboril.

redoble

1.

2.

1.

2.

Fin.

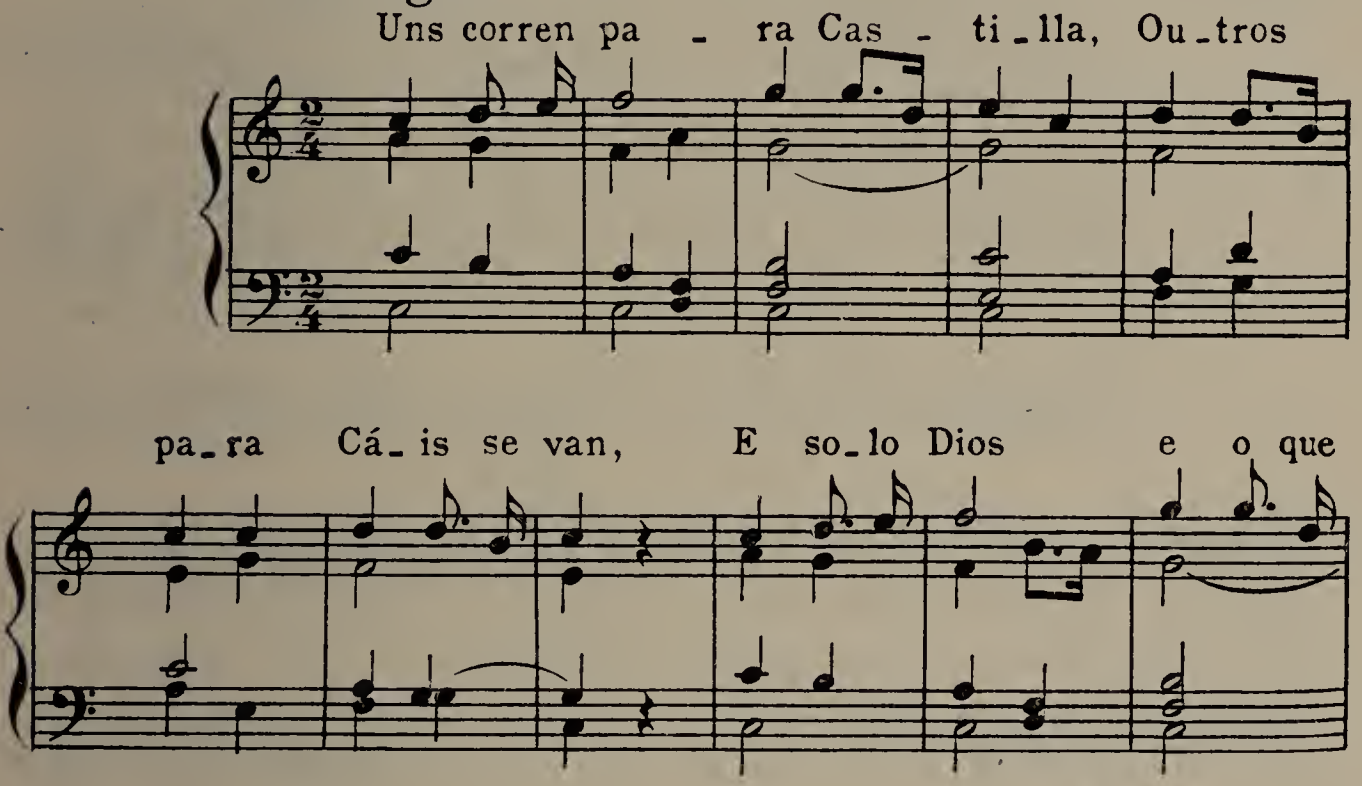
D. C.

176)

Pasacalle o marcha-alborada

Recogida por
D. Ramón de Arana.

Allegro.



177)

La ronda.

Santander.

Allegretto.

Si á adorar - te me o-bliga mi ma-la suer - te,

¡ay, Petru - ca, Pe - truca! no quiero ver - te *Re - tiratira -*

sforz.

poco animando

rall. *sforz.*

té, flor de la al - dea, *re - tirati-ra - té,* que yo no te

sforz.

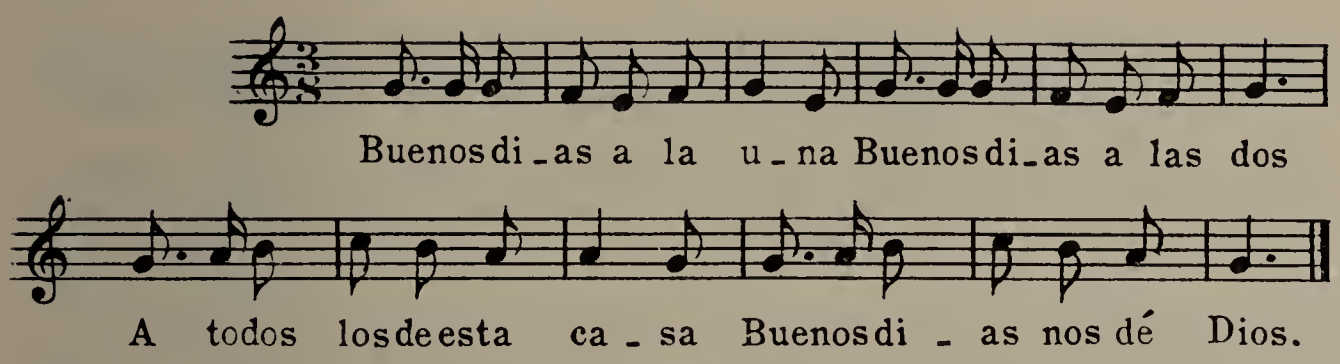
dim.

ve-a, *re - ti-rati-ra - té.*

sforz. *sforz.* *sforz.*

178)
Aubadas
(Alborадas)

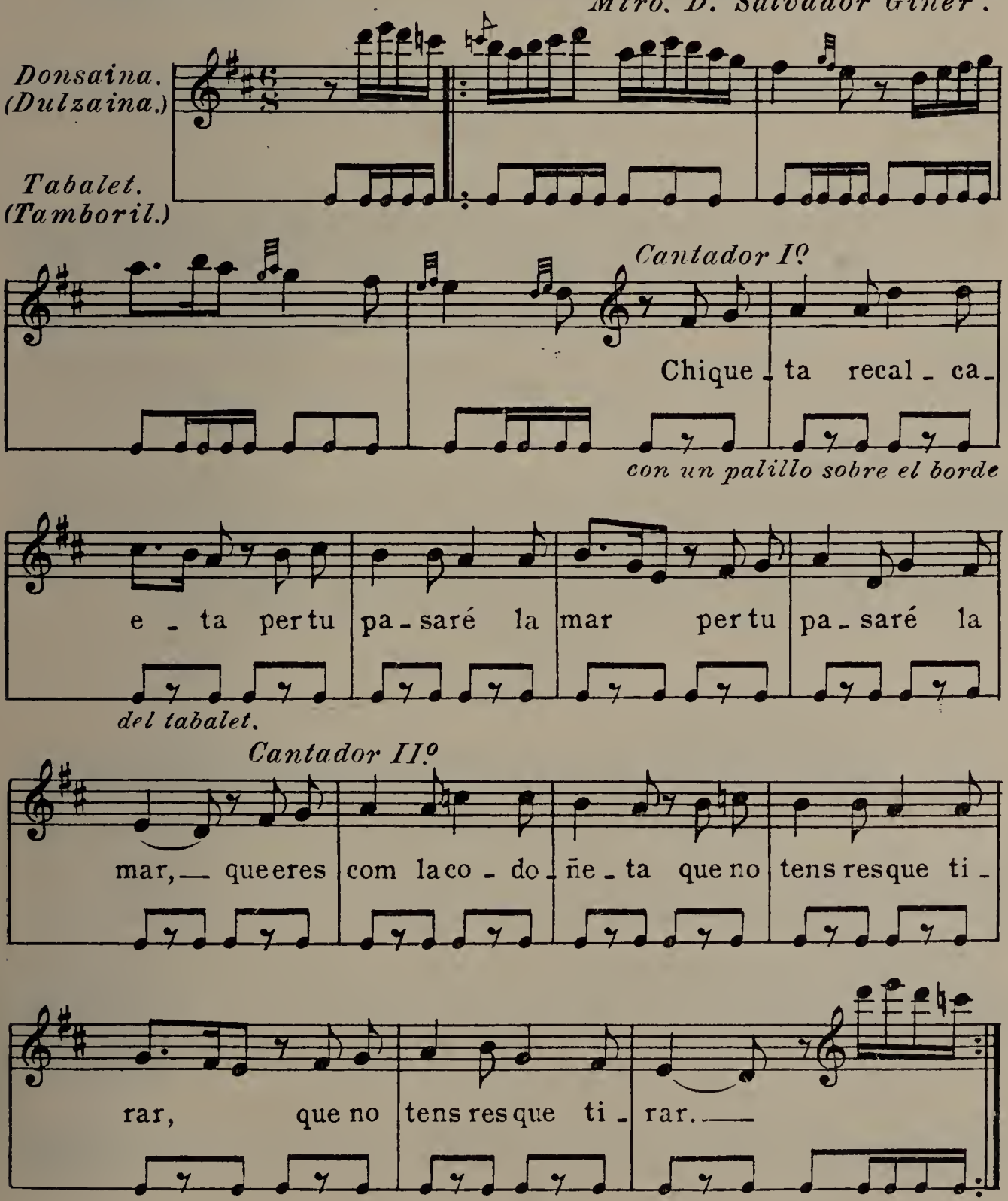
Tortosa. (Tarragona)



179)
Albaes

Vega de Valencia.

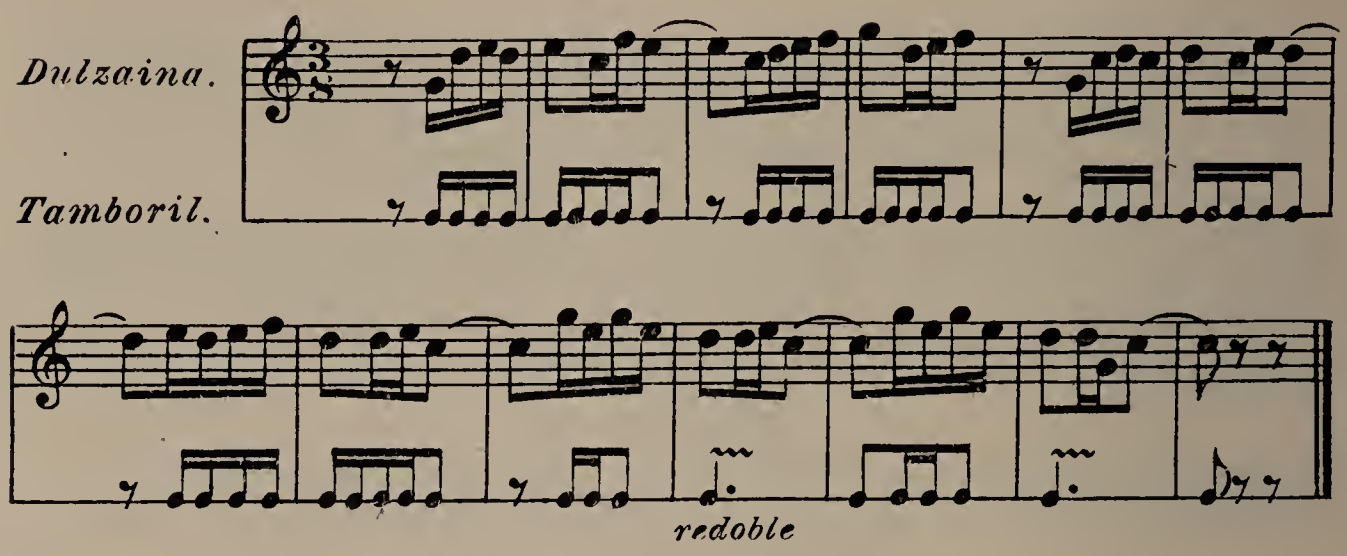
Comunicada por el Mtro. D. Salvador Giner.



180)
La enramada

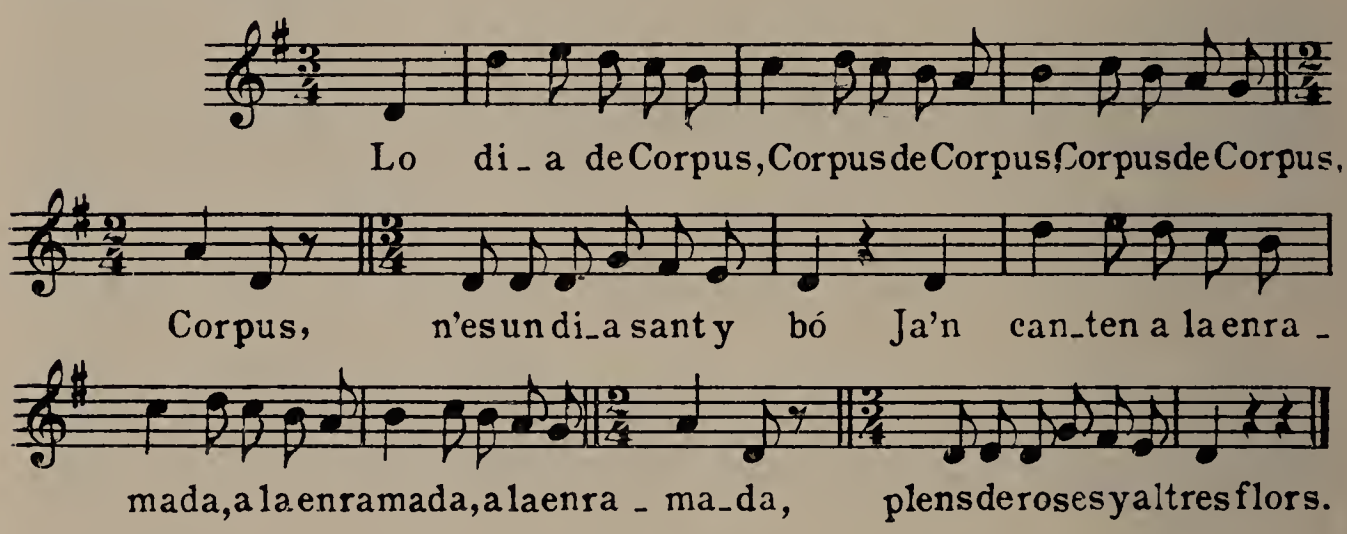
Segorbe (Valencia)

Comunicada por
D. V. Sanchez Torralba.



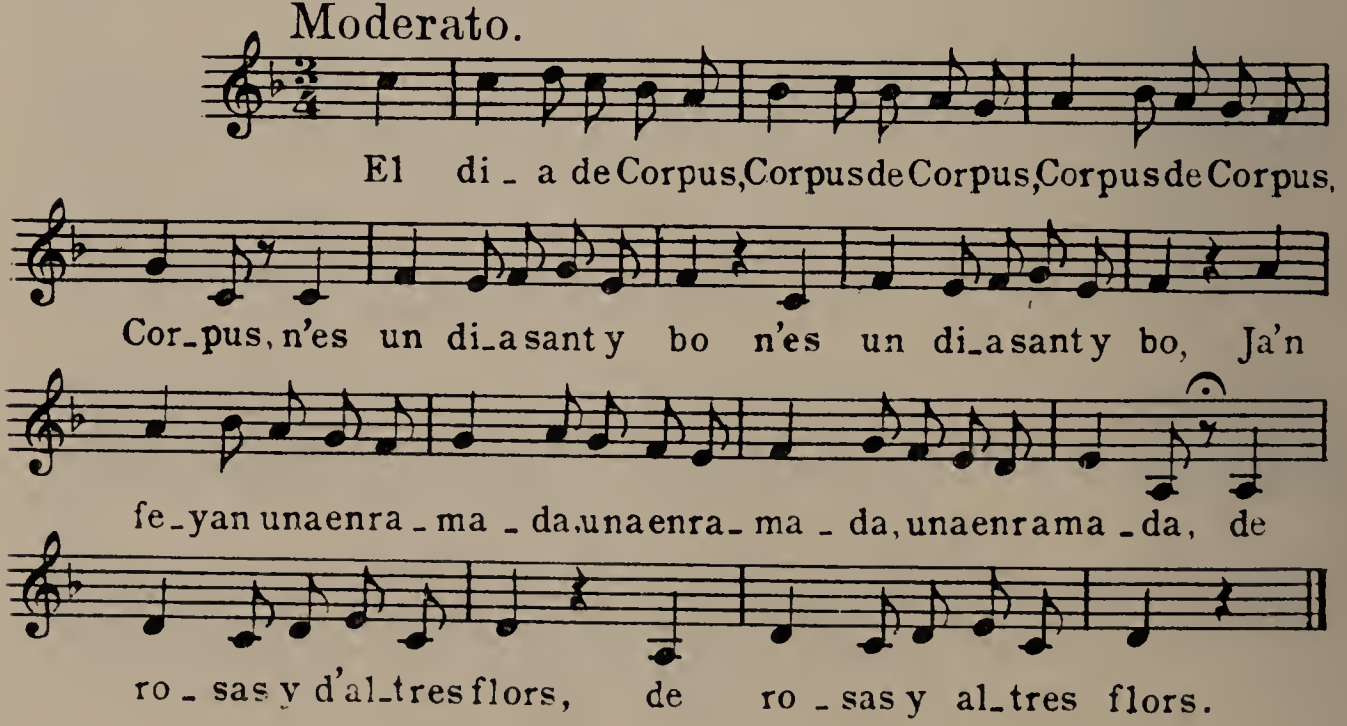
181)
La enramada

Tortosa (Tarragona)



181 bis)
Variante

Moderato.

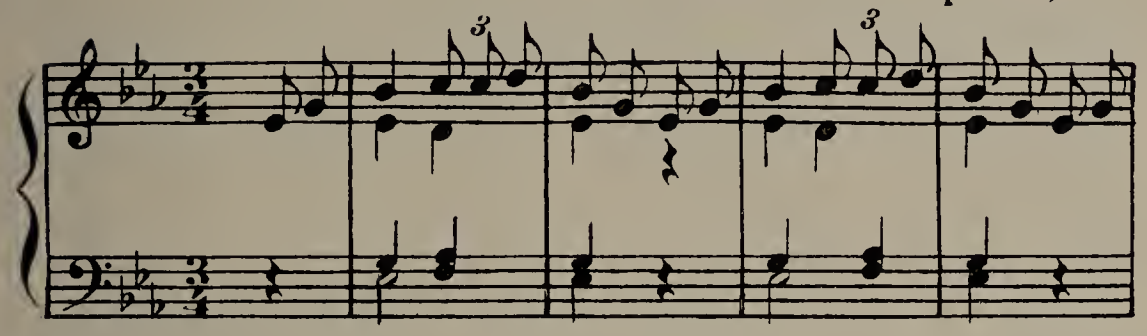


182)

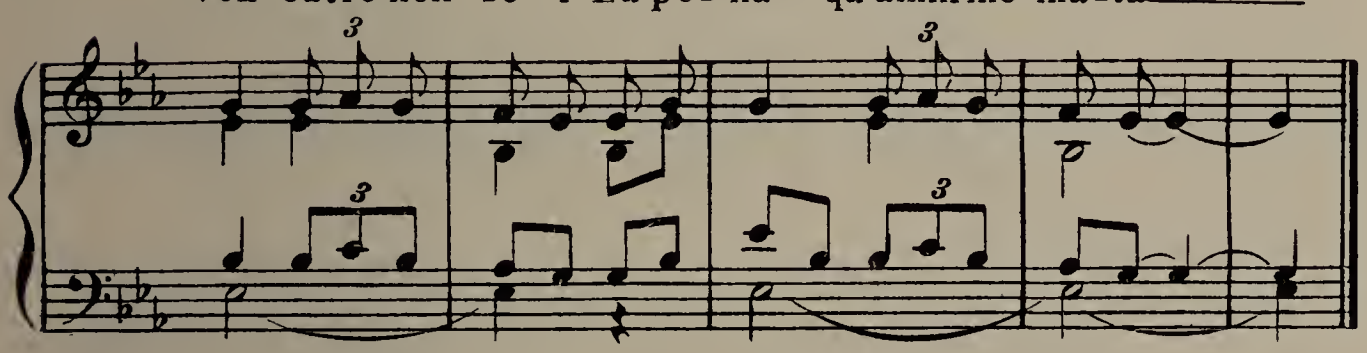
Copla soldadesca

Lugo

Hoxe voume desoldado E deixoa mina rapa-za;sille



veu outro non se-i Eu pe-na qu'amin me ma-ta



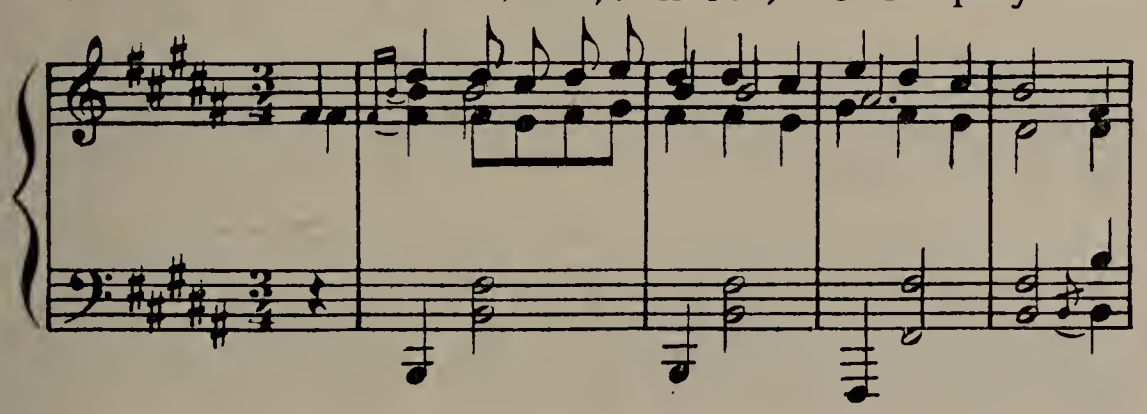
183)

Otra

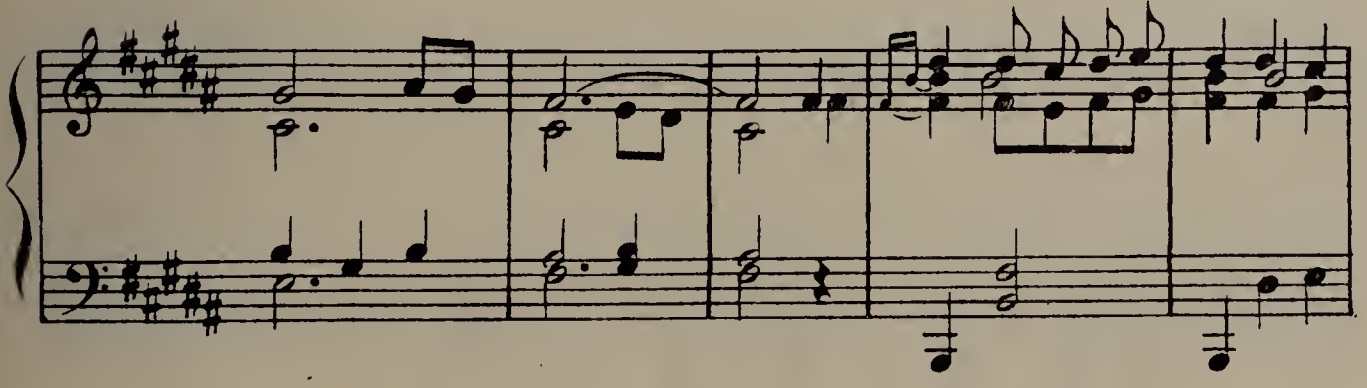
Leon

Recogida por
Don Julio Pujol Alonso

No llo-res,niña,no llores,no lloresque yo no



llo - ro aun - que me llevenmaña-na a



pe - le-ar con el mo - ro No

llo - res tomaeste ra-mo de flo - res.

184)

Otra

Tortosa (Tarragona)

Canto

Guitarras

Mañana se van los
Si supie - ra vi-da

quintos por laca- rrete- ra real
mi-a Dondeestá midueñoa-mado

y laspo- bre-ci-tas madres
Delcuello le quita - ri - a

3

y las po - breci-tas madres llo-ran-do se que-
Delcuello le qui-ta - ri - a a-quel fu-sil tan

Estribillo

- da - rán Que llo-res que no
pe - sa-do

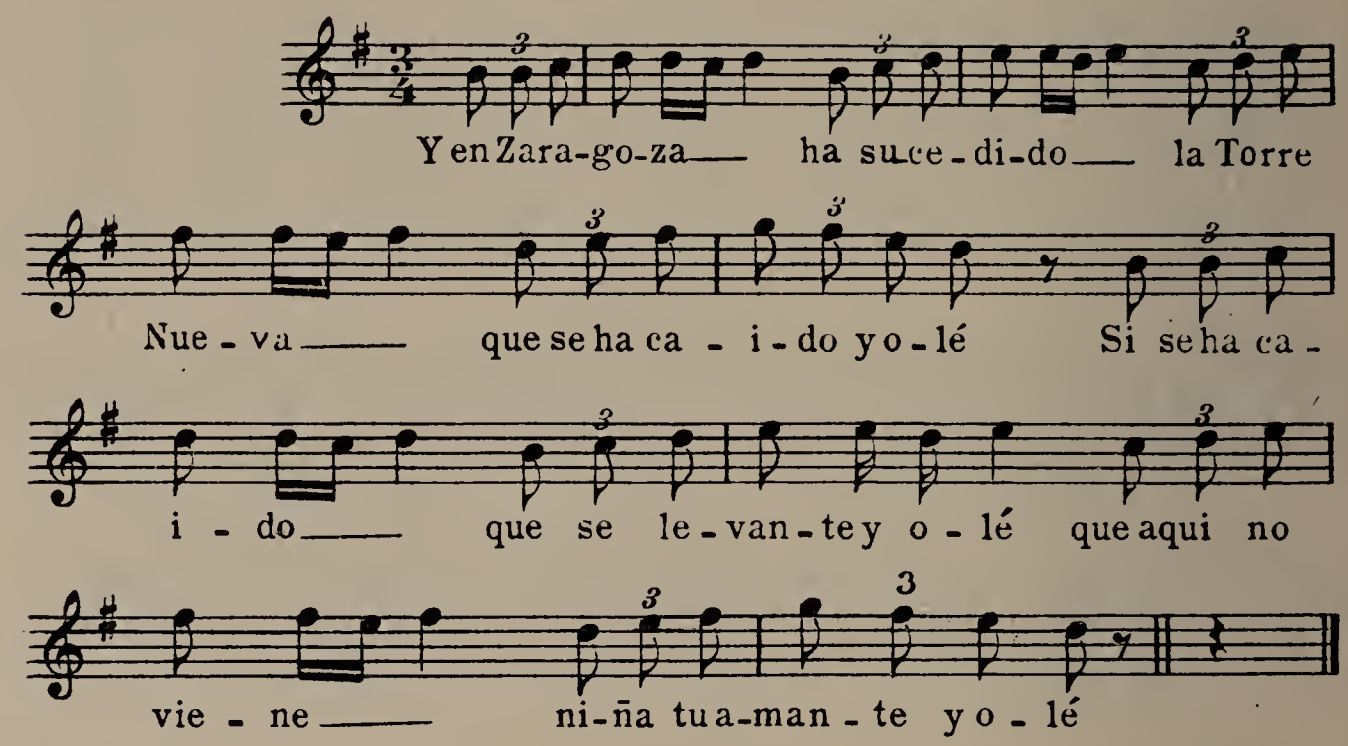
llo - res, Nique de-jes de llo-rar

Ca-mi-no de Ta - rra - go - na

Es elquehemosde to-mar

185)
Otra

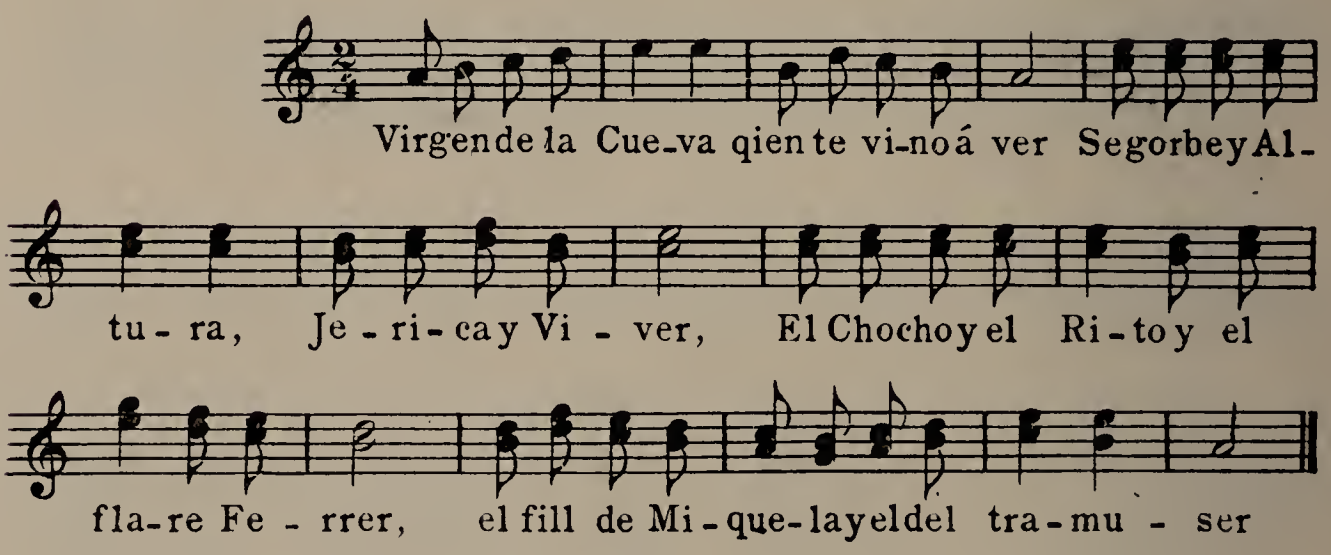
Tortosa (Tarragona)



186)
Copla de romeria

Recogida por D. Pascual Escobar y comunicada por el maestro Giner

Cuart de les Valls (Valencia)

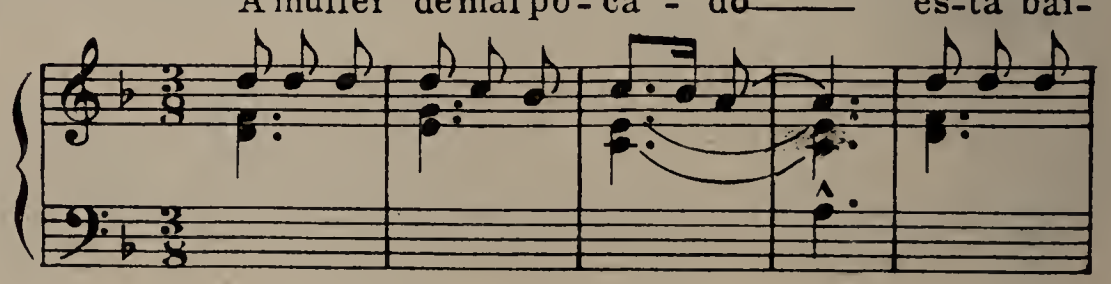


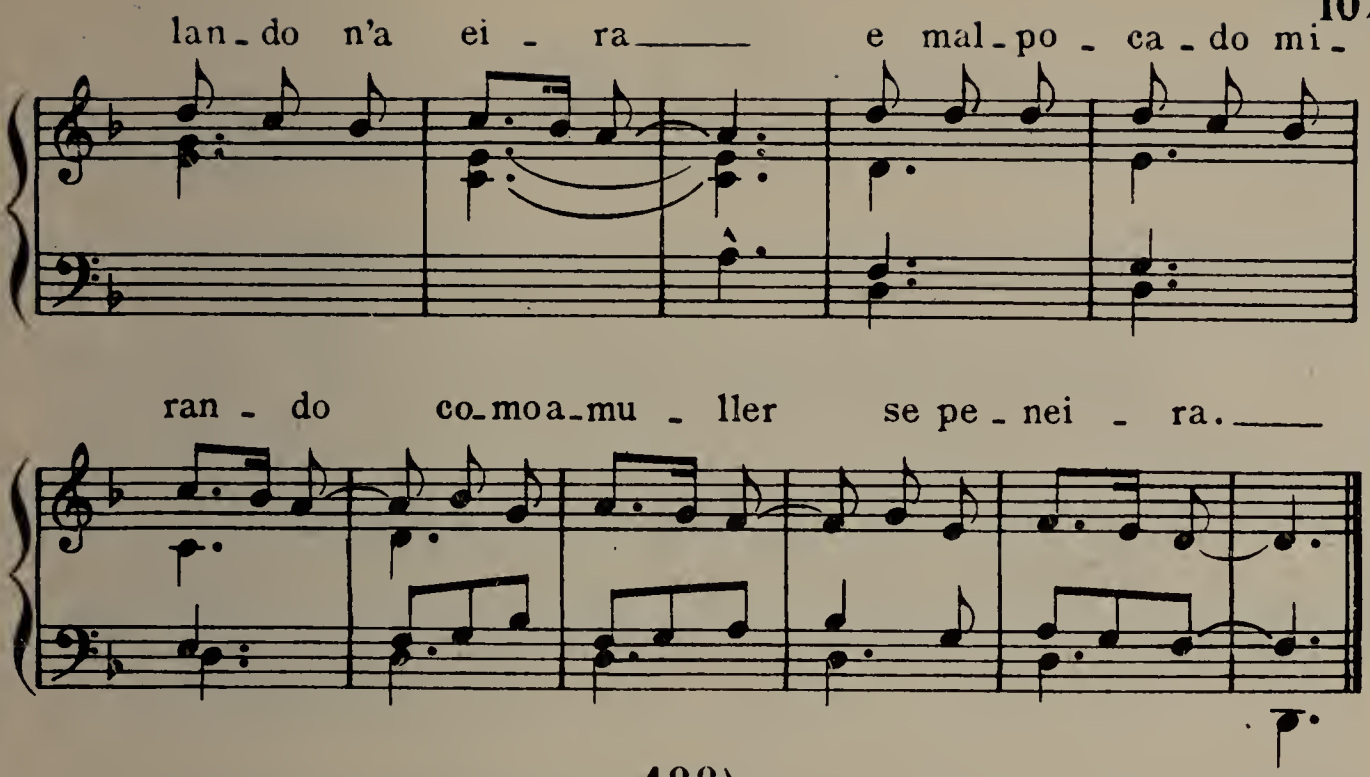
187)
Canción de ciegos de romeria

Recogida por D. Ramón de Arana

Galicia

Allegro





188)

Canto burlesco de ciego de romeria

Comunicada por
Don Ramón de Arana

Allegretto

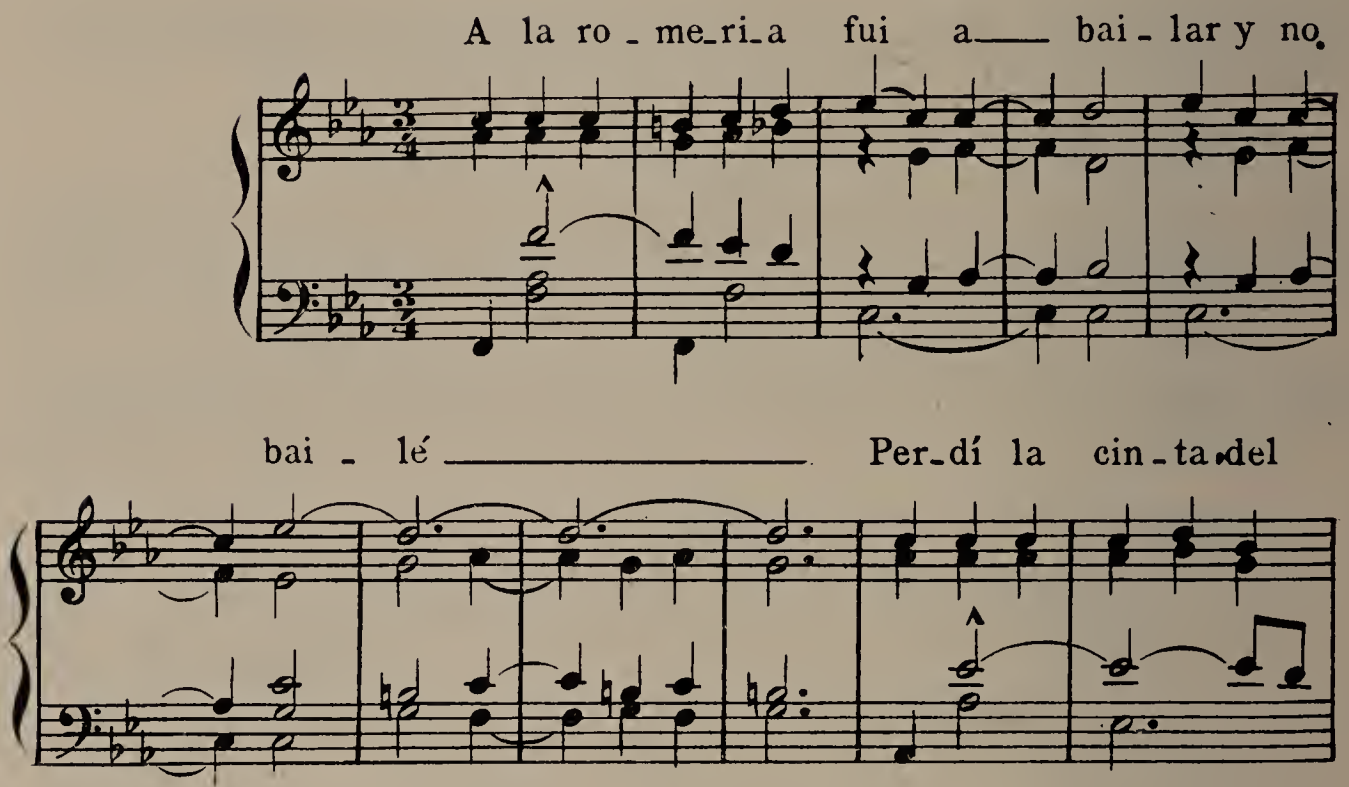
(1) Echolas. (2) aún.

189)

Copla leonesa de romeria

Leon

Comunicada por
D. Julio Pujol Alonso



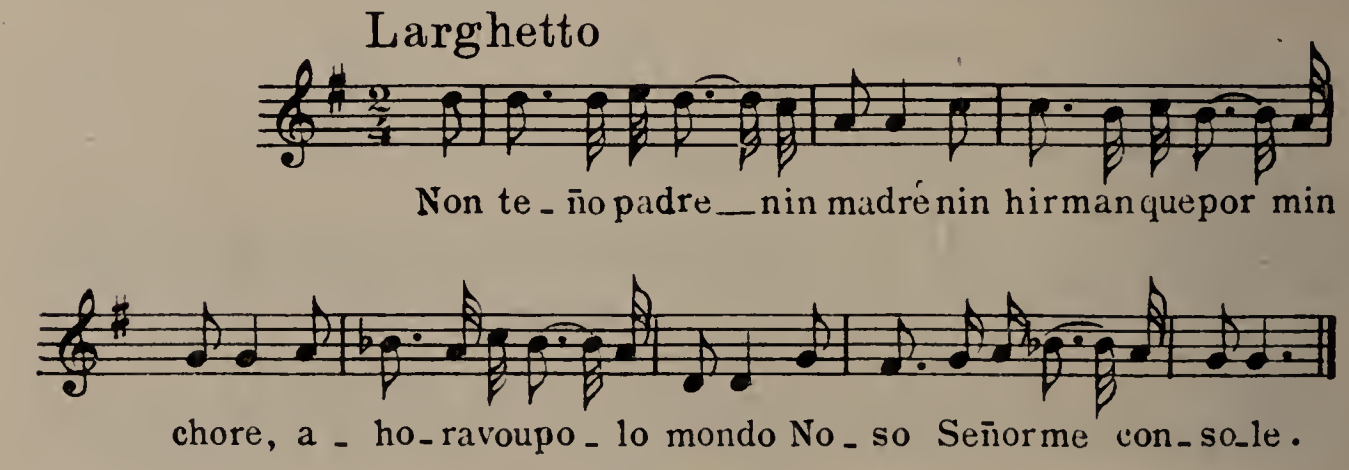
190)

Canto de ciego vendedor de romances

(Primera version)

Galicia

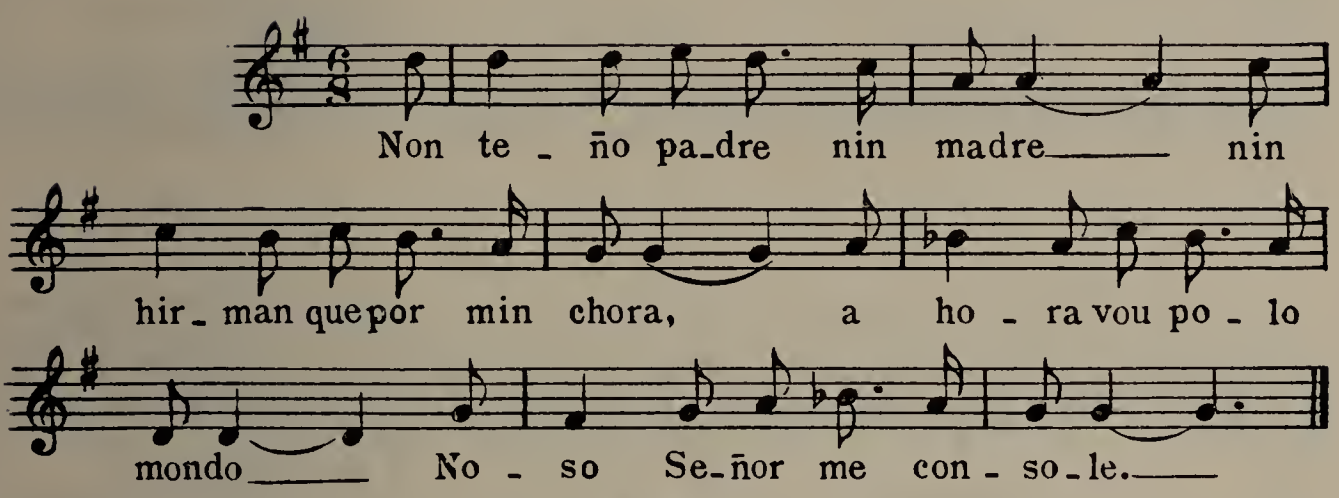
Oida por
D. Casto Sampedro



190 bis)

Version segunda

Según
D. Ramón de Arana

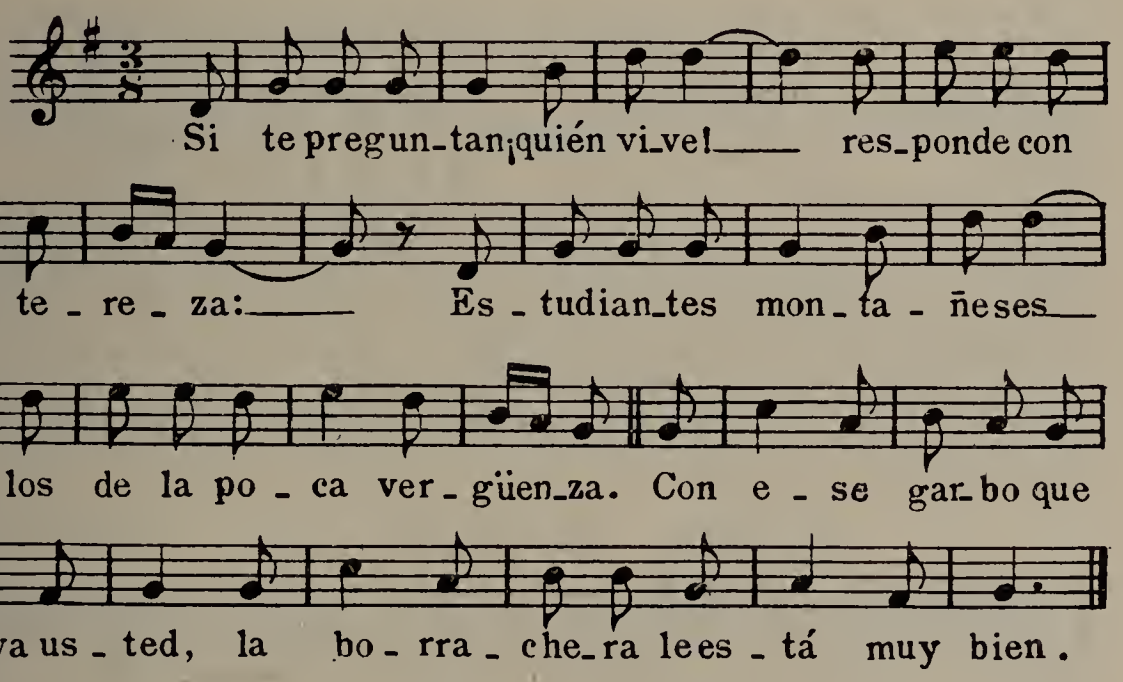


191)

Estudiantil

Santander

Comunicada por
el P. N. Otaño

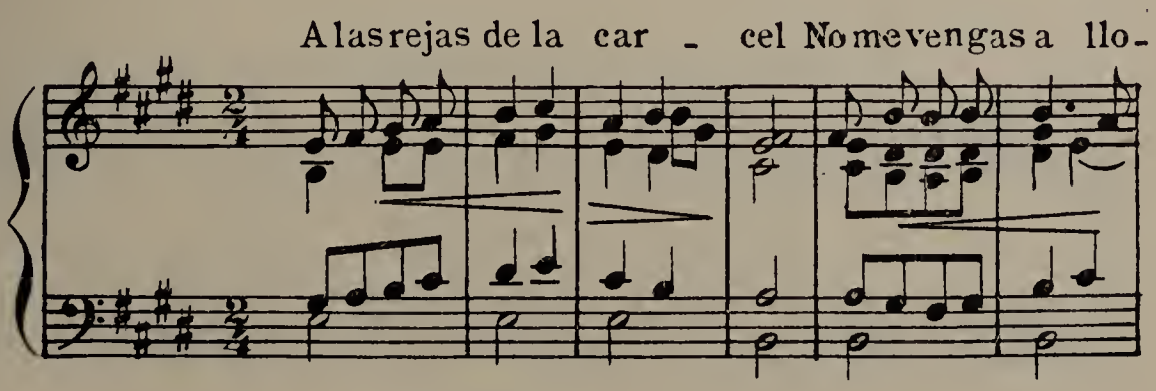


192)

Copla Carcelera

Cumero (Castilla la Vieja)

De la colección
Don José Inzenga



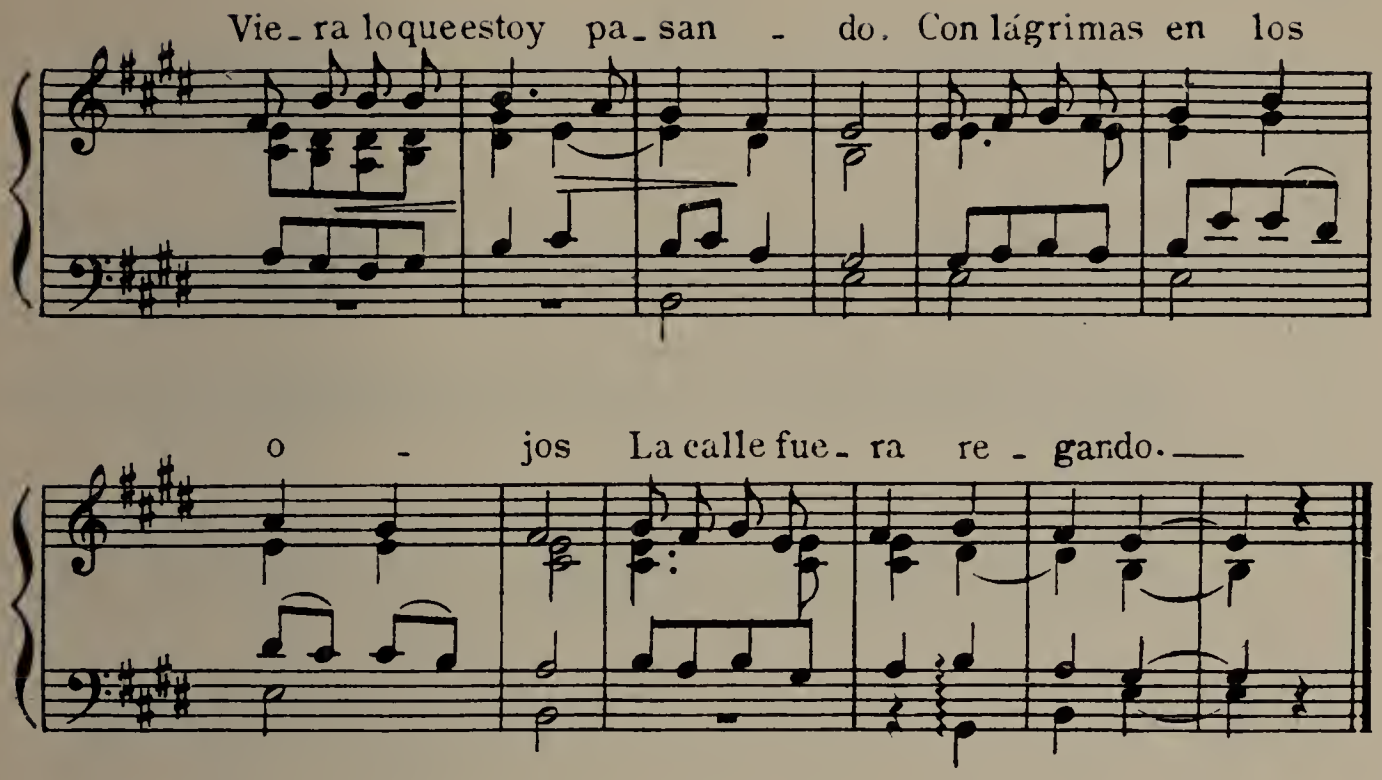
rar_____ Ya que no me qui - tes pe - nas

No me las ven-gas a dar._____ Yaper-dí mi li - ber-

tad, _____ La prendaque más que- ri - a, _____

Ya nopuedo per-der más, _____ Aunqueperdie-ra la

vi - da._____ Si la madre-ci - ta mi - a

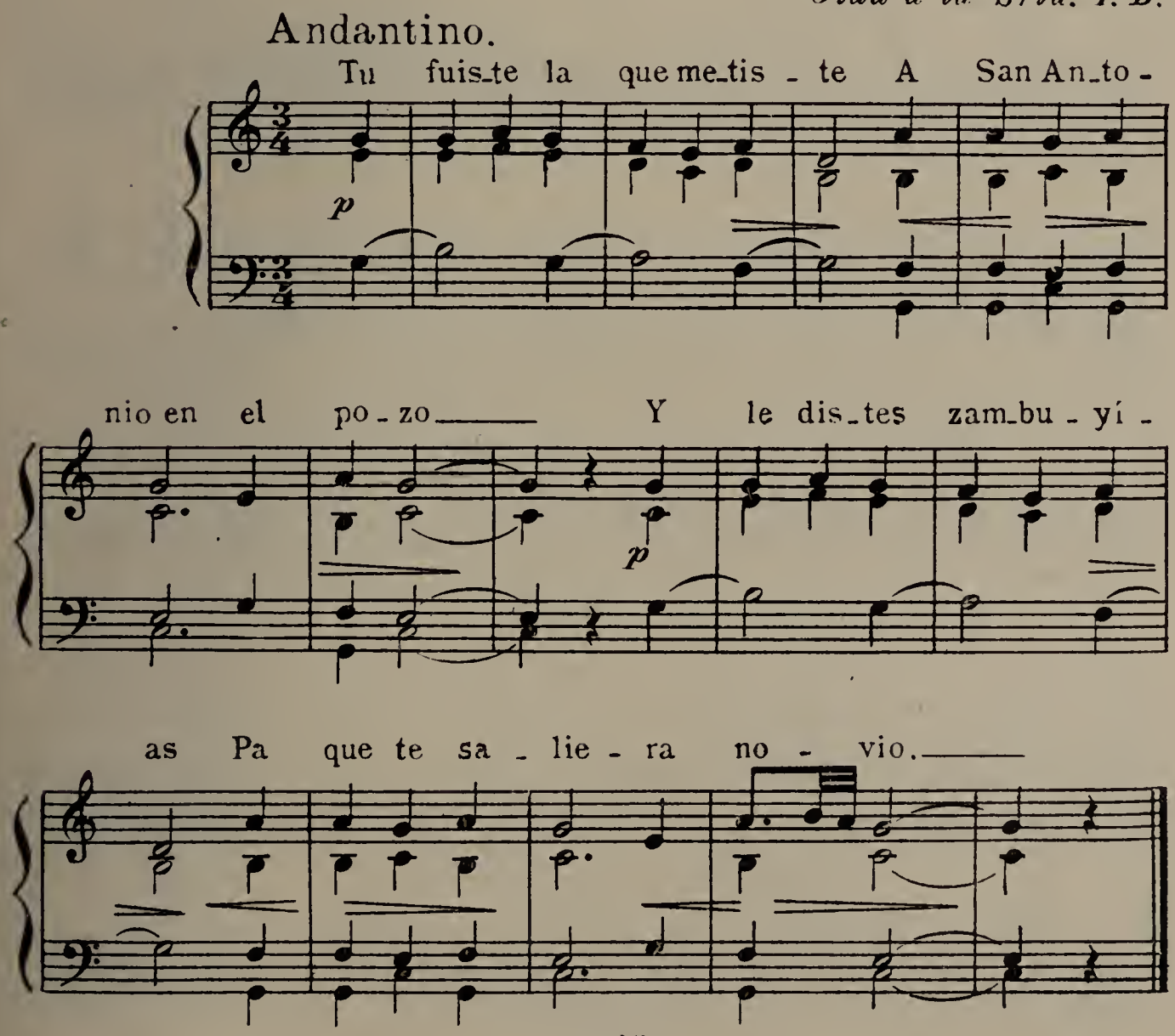


193)

Copla de muchachas casaderas

Oida a la Srta. T. B.

Andantino.

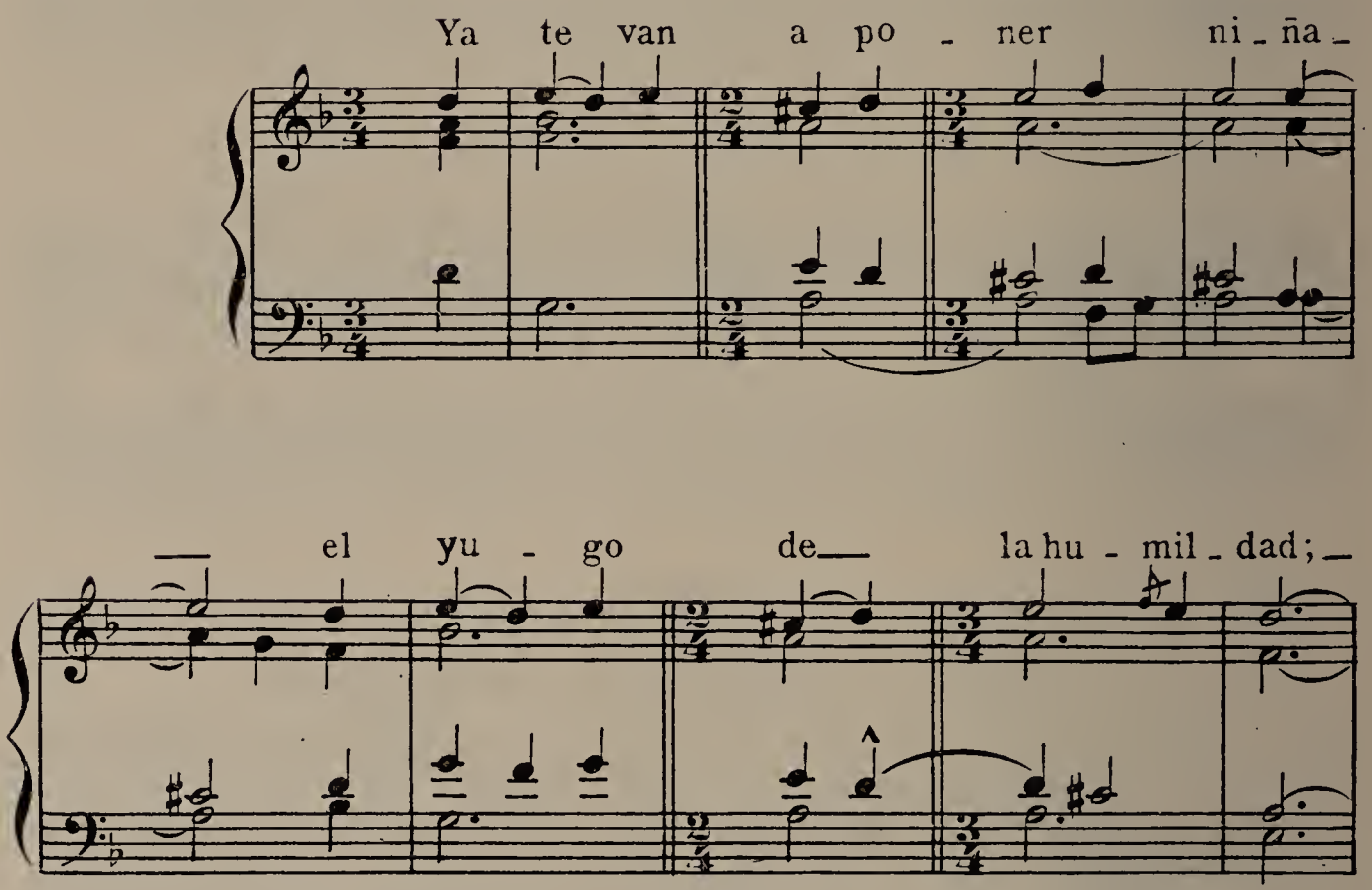


194)

Copla de boda

Santander.

Comunicada por
D. Anselmo G. del Valle.



La canción de la zambomba

Puebla (Baleares)

De la colección de Antonio Noguera

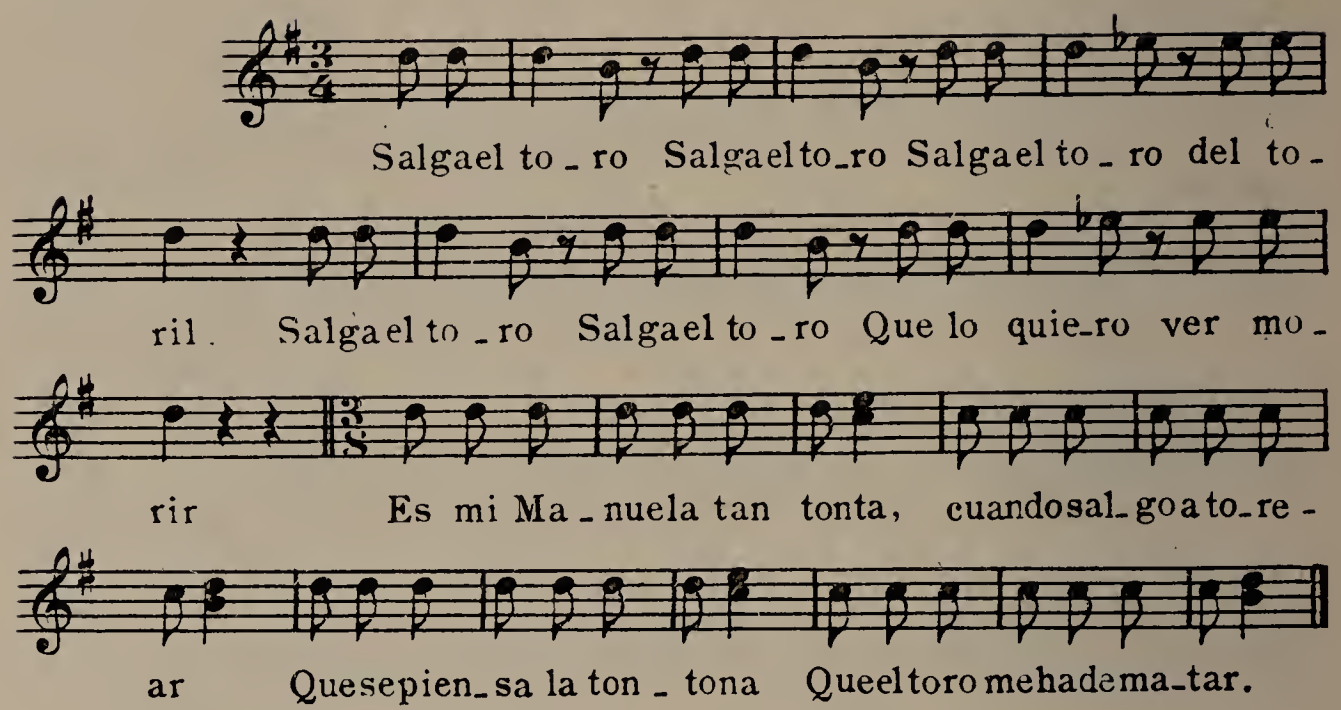
Sa ximbom_ba ja'spassa_da Joque vo_li_a ba_llá — Joque vo_li_a ba_llá —

Y ma ma_re'm fá fi_lá — Ca_da ves_pre u_na fu_ada — Ca_da ves_pre una fu_a_da —

196)

Copla de fiesta taurina

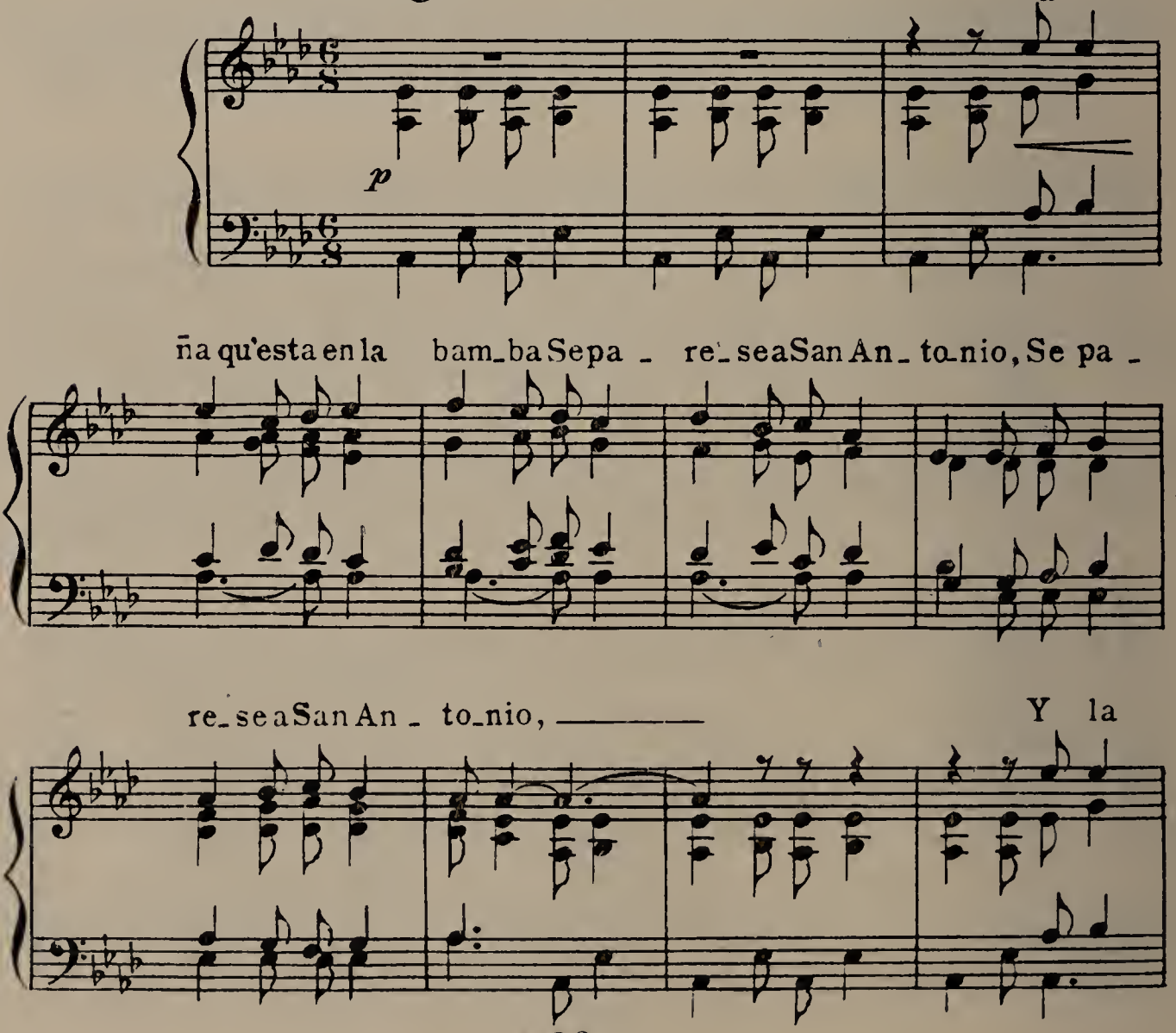
Tortosa.

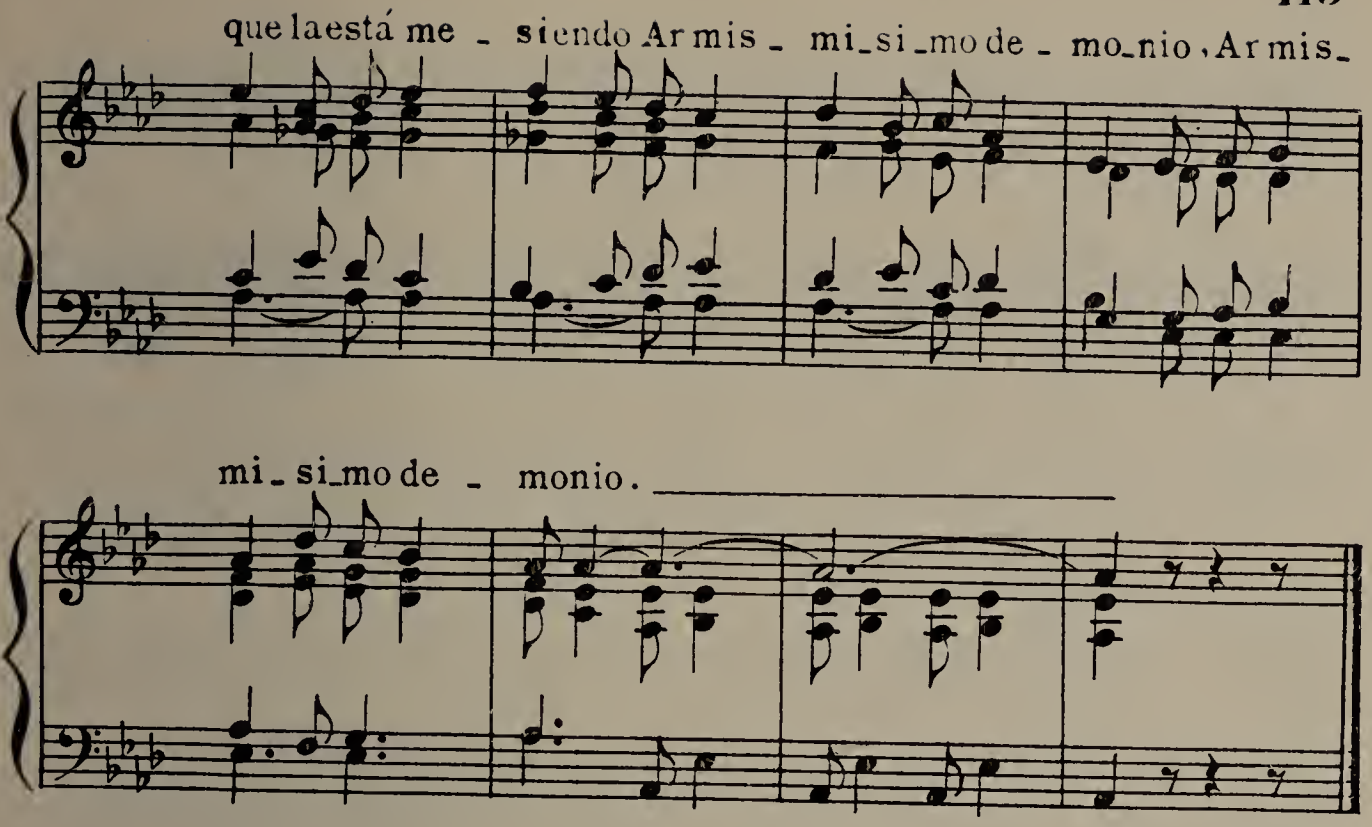


197)

Copla de columpio

Málaga. *Comunicada por la Srta. T. B.*

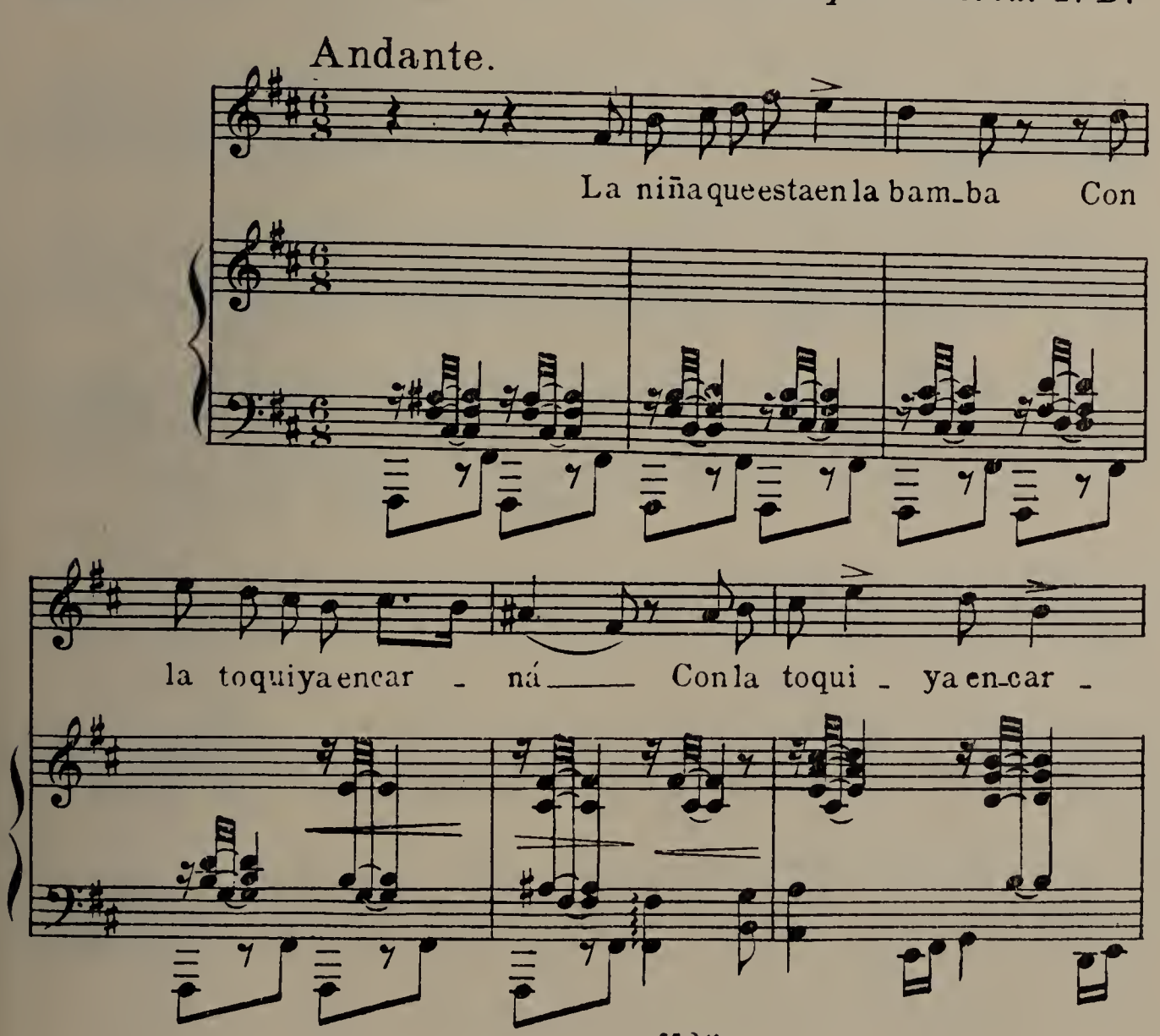




198)

Copla de columpio

Málaga. *Comunicada por la Srta. T. B.*



ná___ Es la nobiademiher - ma - no Pron-

to serámi cu - ñá___ Pronto se - rá mi cu -

ñá___ La

ni-ñaqueestáenla bam - ba Der sie-lo le cai-gan

ro - sas; Dersie-lo le cai-gan ro - sas; Di-

gaus-témosa de gra - sia, Si se leofrese otra

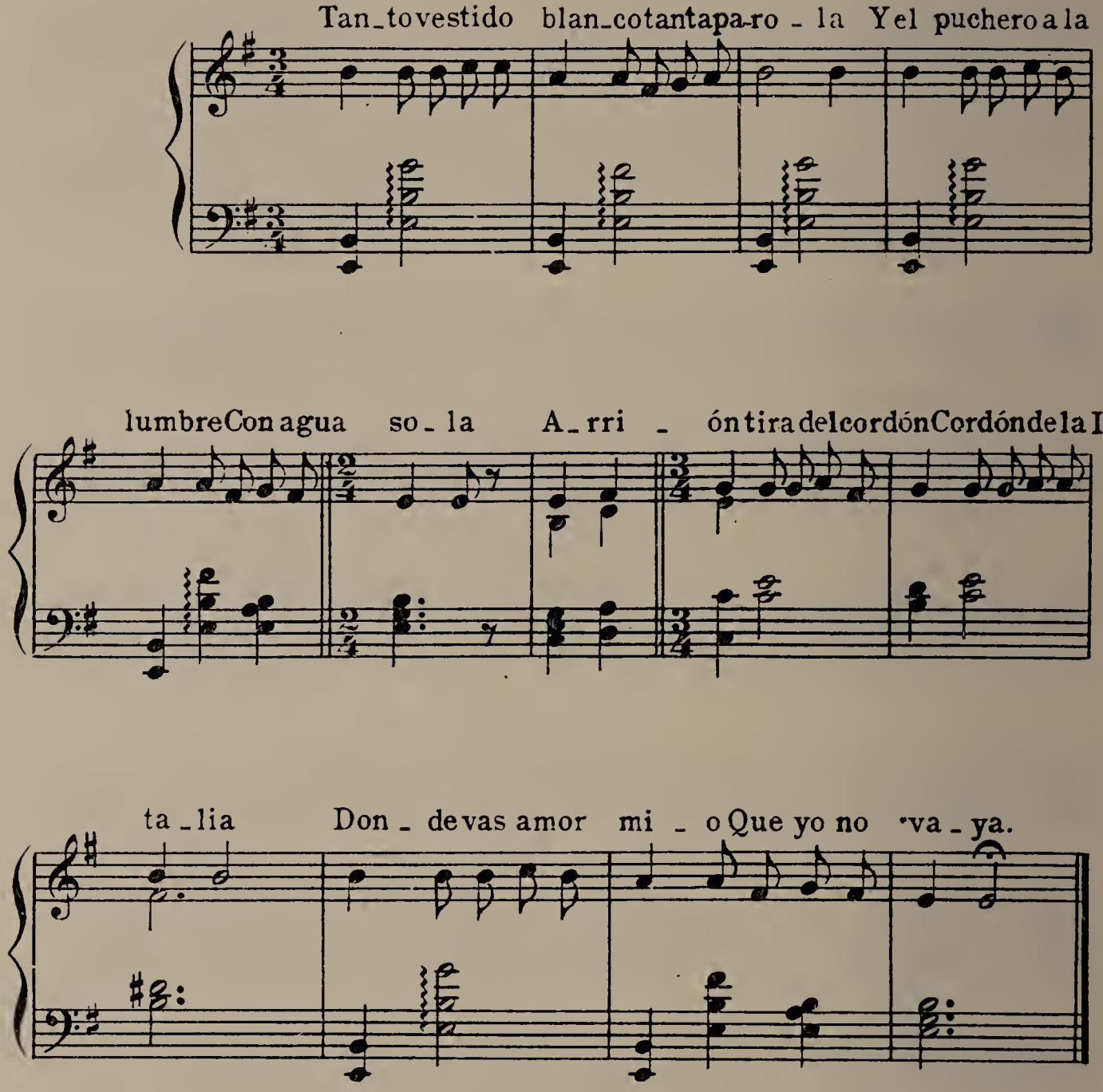
eo - sa, Si se leo-fre - seo-tra co - sa

dim.

199)

Copla de corro

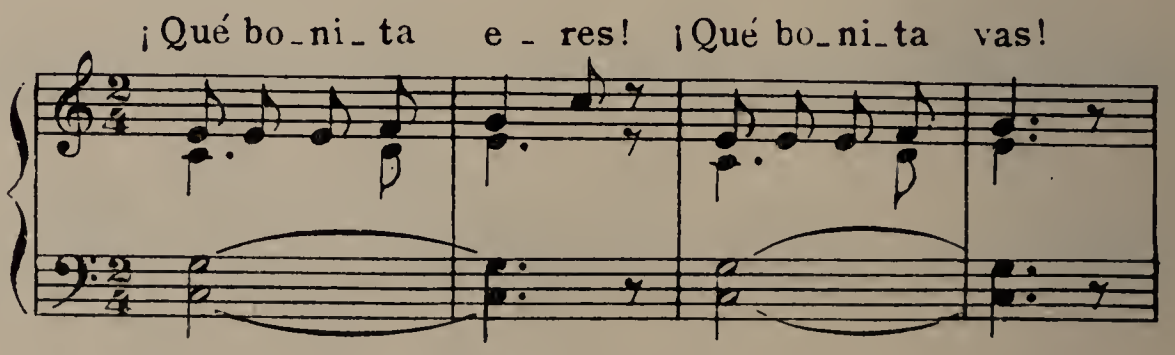
Madrid.



200)

Copla de corro

Madrid.



Cuan_do te pa _ se_as Con el co _ le _ gial, ¡Ay!

¡ay! Con el co _ le _ gial De Ca_ta_lu_ña ven_go De ser_

vir al Rey, ¡Ay! ¡ay! De ser _ vir al rey.

201)

Canción del Valle de Langreo

Asturias.

Recogida por
D. Anselmo Gonzalez del Valle.

Allegretto

Co _ mo te va con la pluma de la ver _ de pa _

va: bien la pe la _ bas que lle _ ga _ ba la plu _ ma

Fin.

don_de yo es - ta - ba. Ay! za_la_da! za - la - da!

Co_mo te va con la_pluma de la ver - de pa - va: bien la pe_

la - bas que lle_ga - ba la plu_ma donde yo es_ta - ba.

Ay! za_la_da! za_la_da! Tan de_se - a - do a - mor mi_

o, a_mor mi_o tan de_se - a - do co - mo la la_brado_

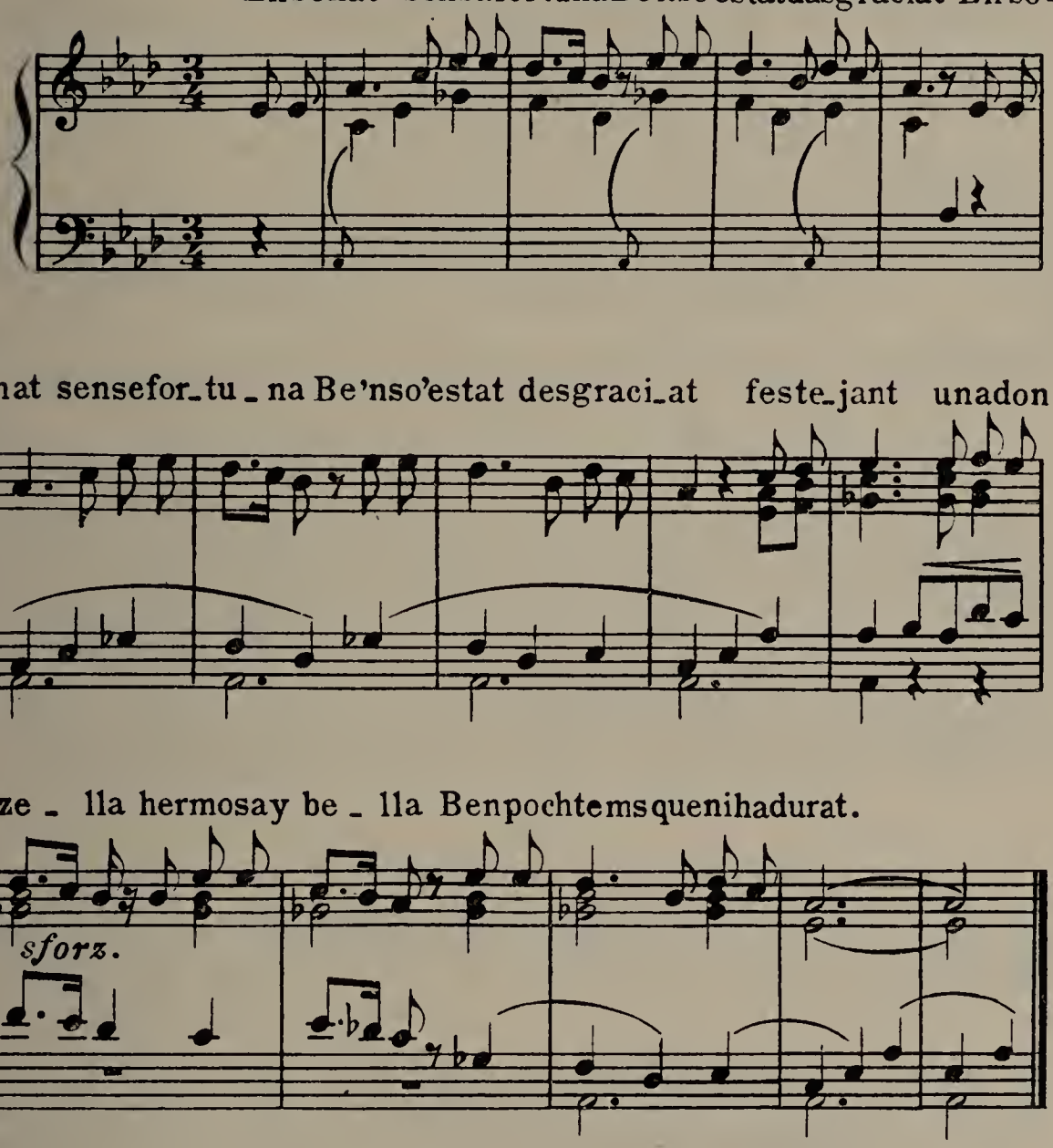
D. C. hasta Fin.

ra a - gua de Ma - yo Ay! za_la_da! za_la_da!

202)
Canción amatoria

Cataluña

Del Romancerillo de
Don M. Milá y Fontanals

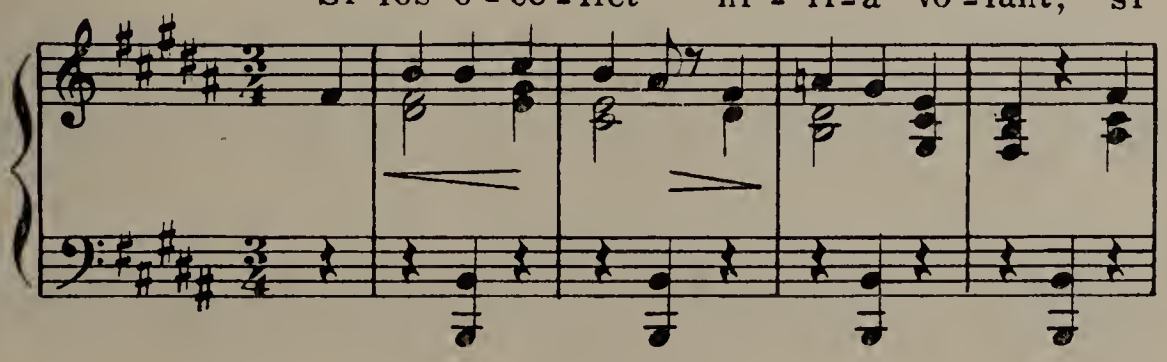


203)
Eulalia

Cataluña

Del Romancerillo de
Don M. Milá y Fontanals

Allegro



fos o - ce - llet 'ni - ri - a vo - lant, A

ca - sa La - ye - ta, a ca - sa La - ye - ta, a

ca - sa La - ye - ta 'ni - ri - a a par - lá.

204)
Falta de palabra

Cataluña

Del Romancerillo de Don M. Milá y Fontanals

Princi - pi de sen - ma - na m'envaige - na - mo - rá

D'u - na gen - til min - yo - na del plá del Am - pur - dá.

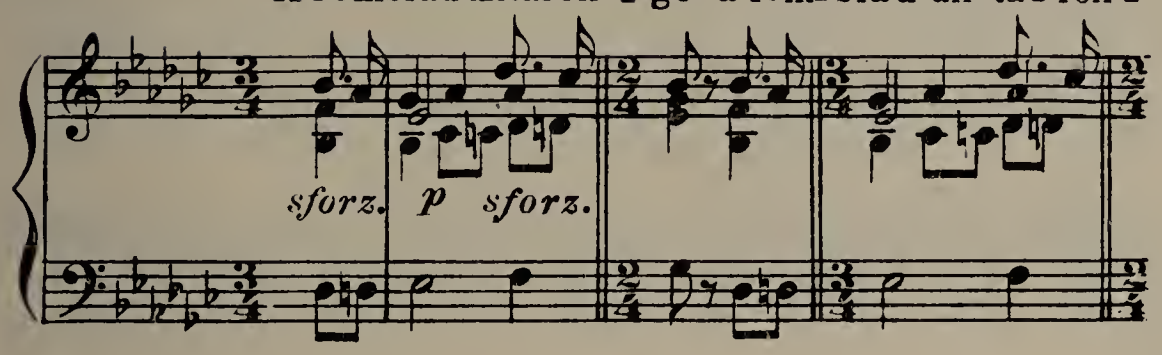
205)

Marta

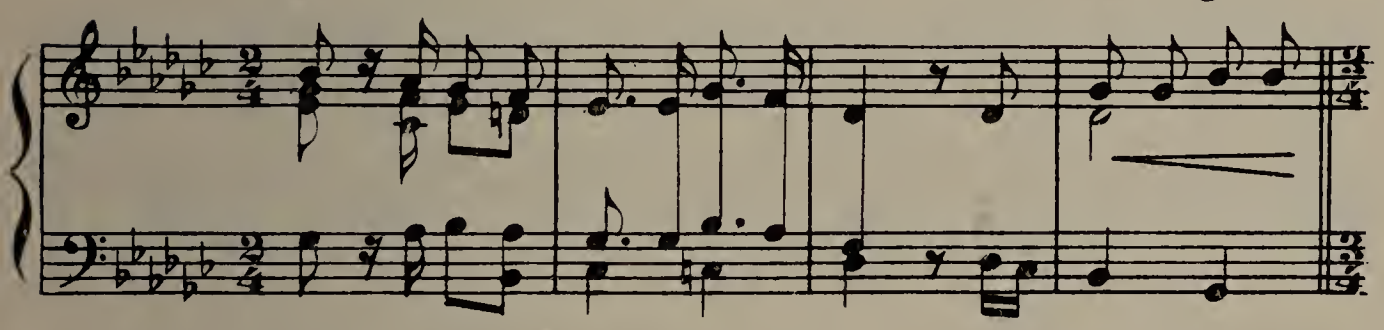
Cataluña

Del Romancerillo de
Don M. Milá y Fontanals

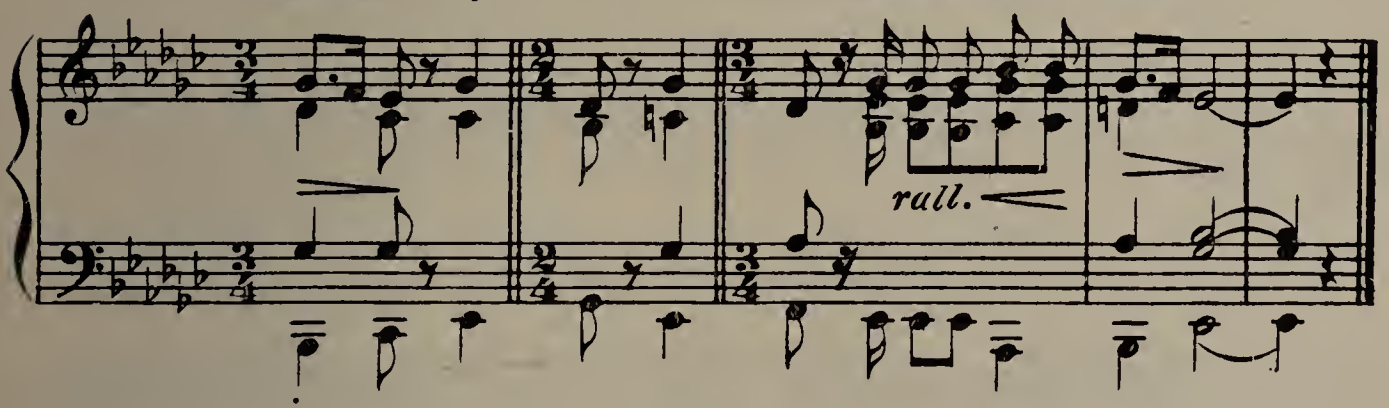
A l'ombrad'untaron - gé a l'òm-brad'un ta-ron -



gé quelaylay-rá, lay-rá lay-rá s'es - tá la gentil



Mar-ta lay - rá, lay - rá s'está lagentil Mar-ta.——



206)

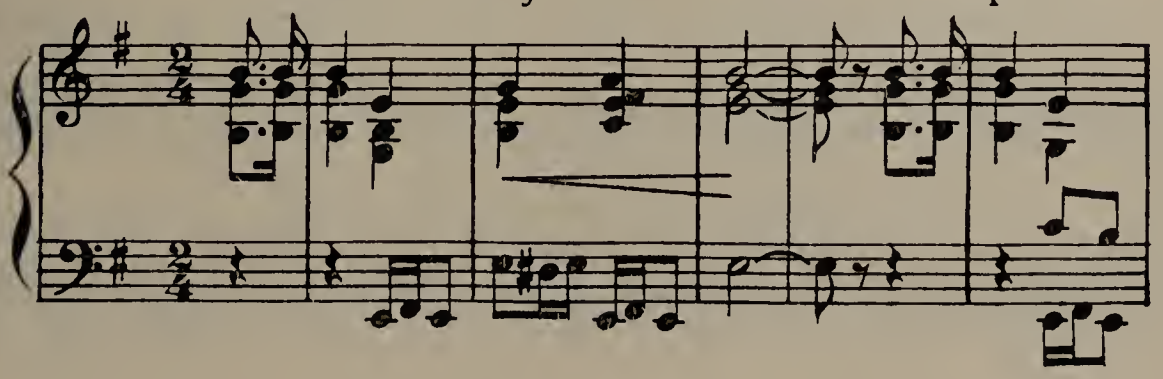
Mariana

Cataluña

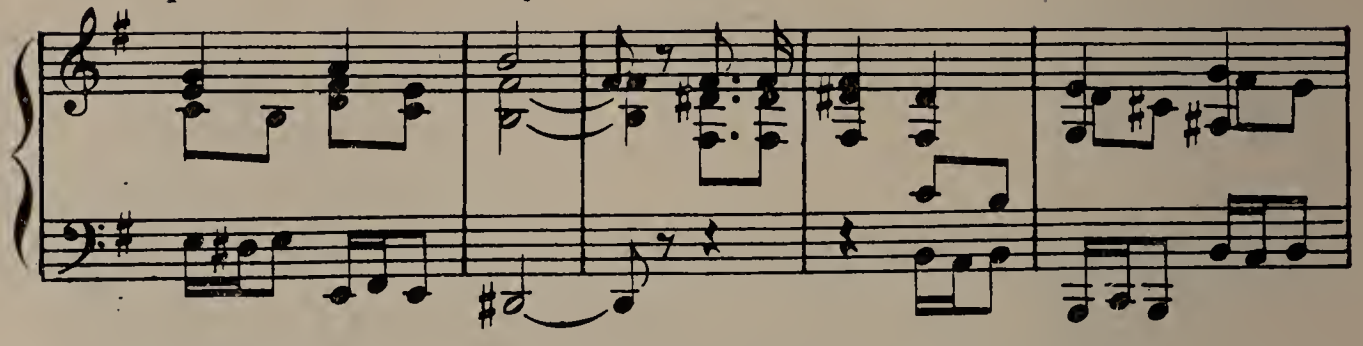
Del Romancerillo de
Don M. Milá y Fontanals

Allegro

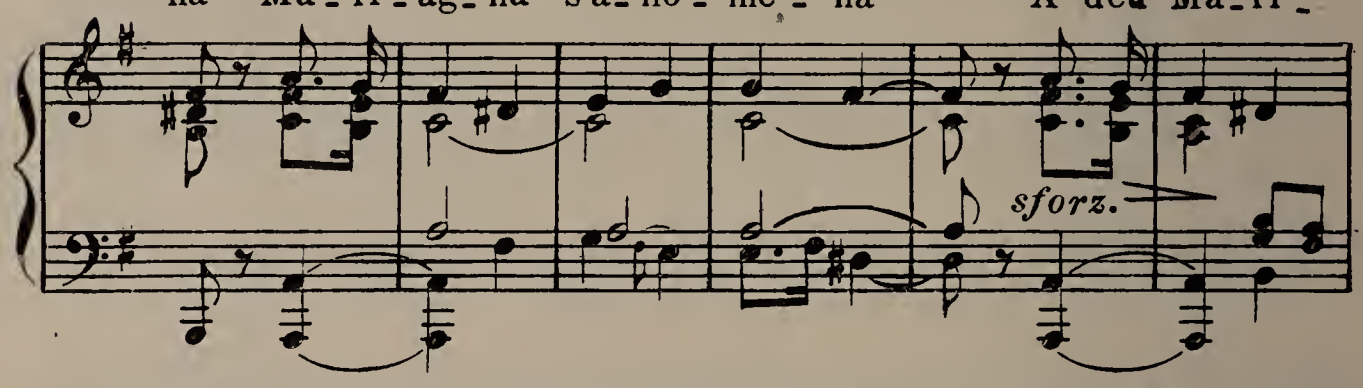
U na cansó vuy can tá—— a ra que no'n



per - di fey_na, D'u_na min_yo - na qu'hi

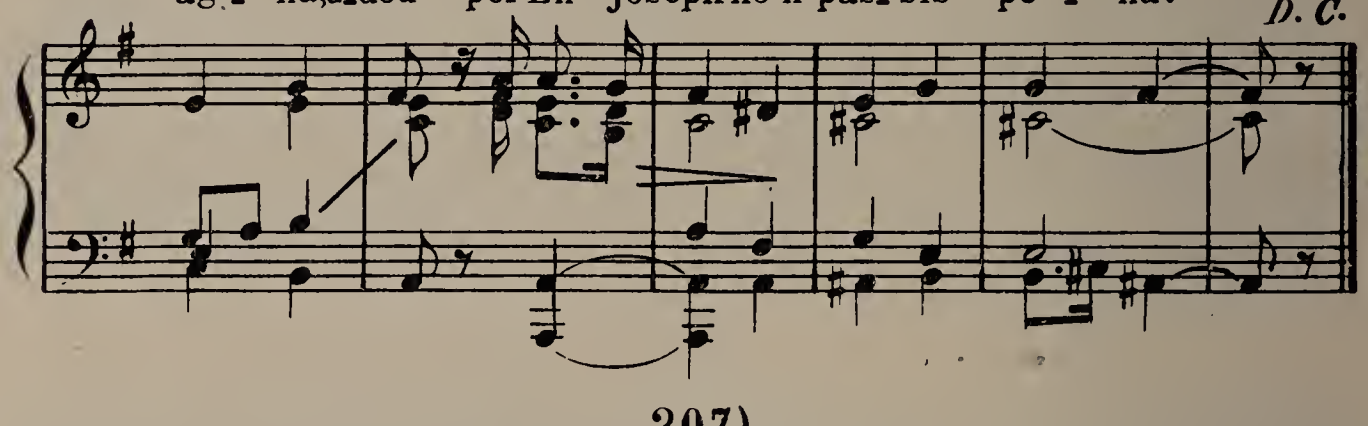


ha Ma_ri_ag_na s'a_no_me_na A deu Ma_ri_



ag_ na,a_deu per En Joseph nò'n pas_sis pe - na.

D. C.



207)

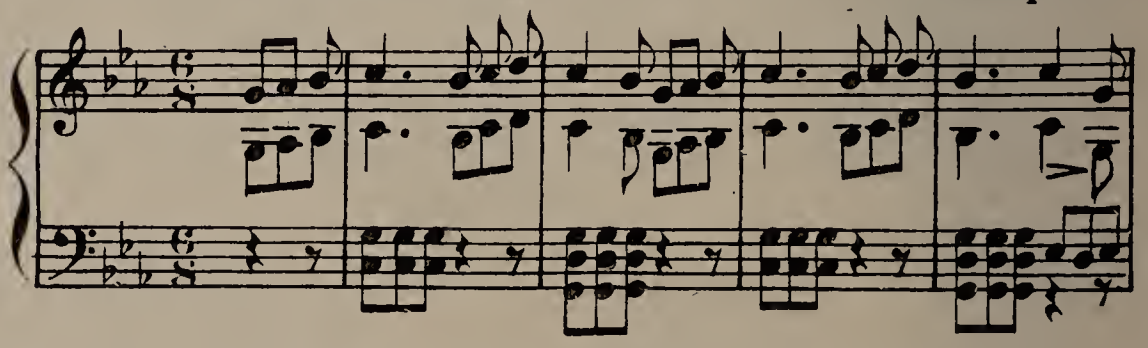
Los tres estudiantes

Cataluña

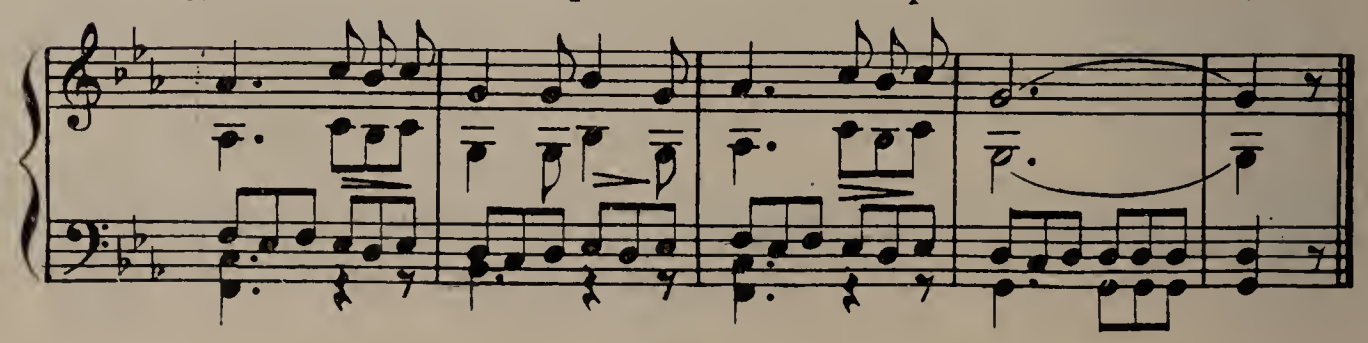
Del Romancerillo de
Don M. Milá y Fontanals

Moderato

A la vi_la de To_lo_sa nhi ha tres estudiants que se -



guei - xen els estu_dis pe_ra ser - ne capellans.



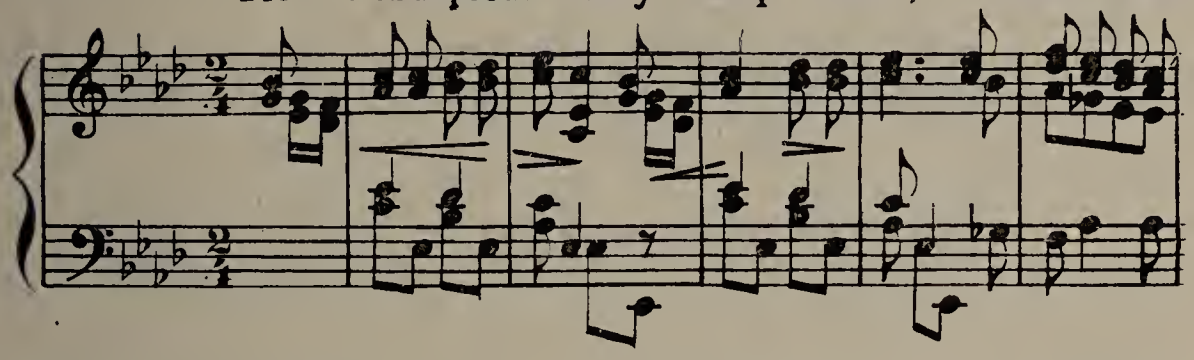
Copla asturiana

Asturias

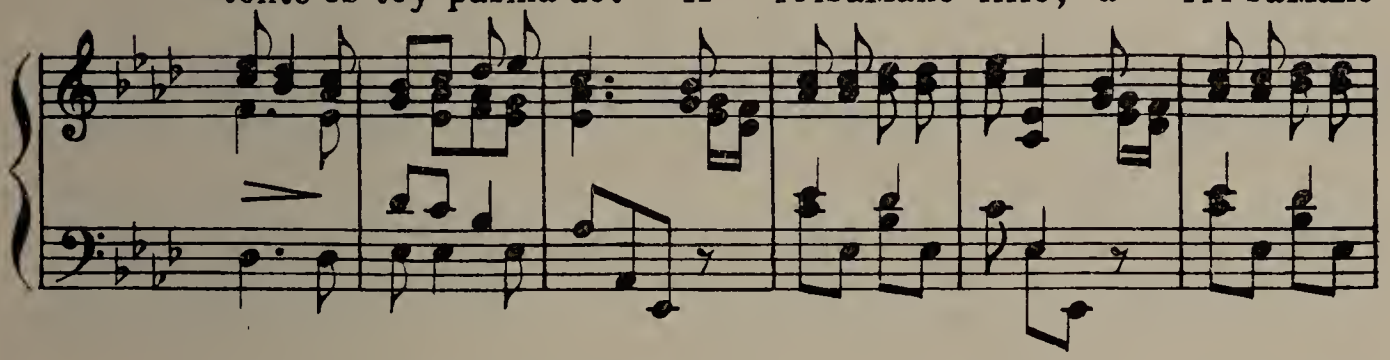
De la colección de Nuevo y Miranda

All.º giocoso

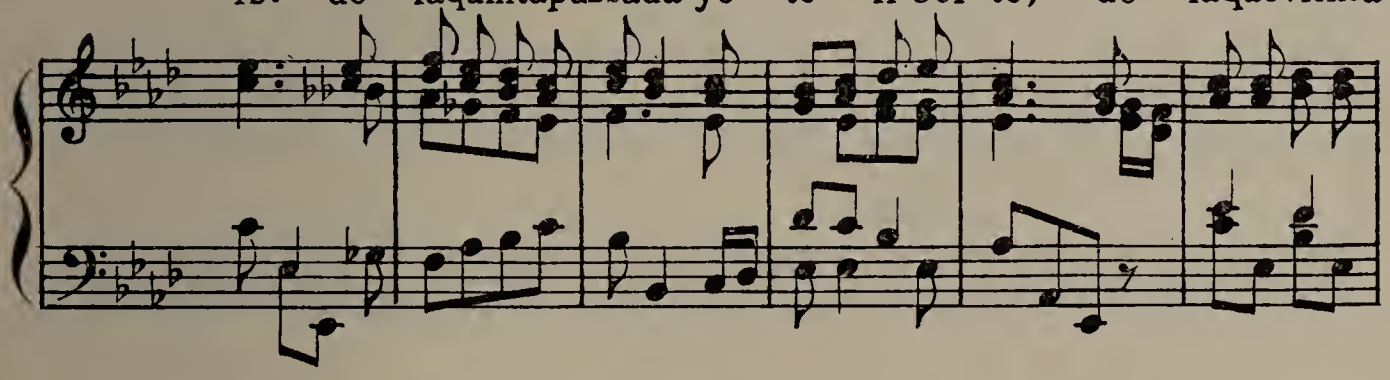
Tie - nesunpiederechoy tanplantado, de mirarteloa



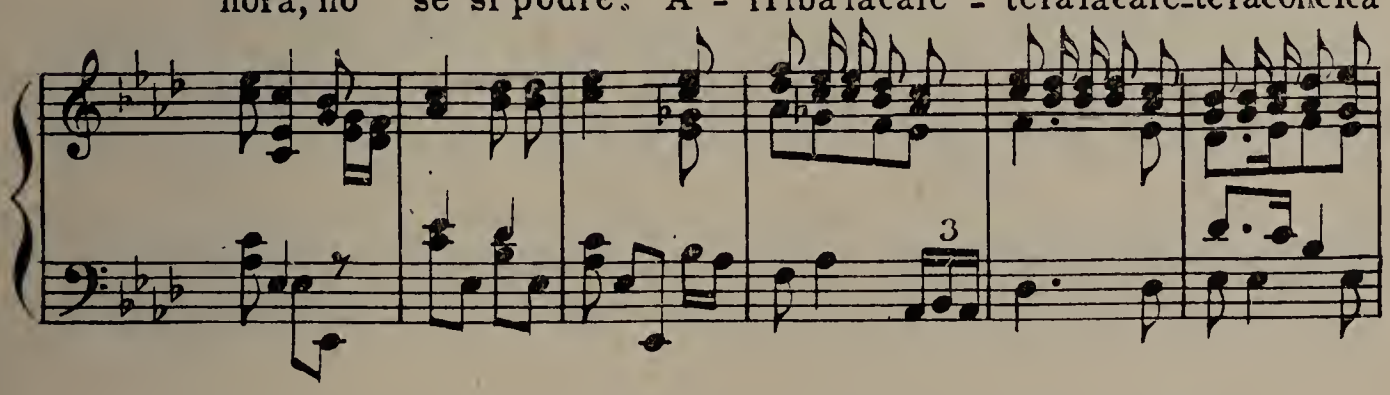
tento es toy pasma do. A - rribaMano-lillo, a - rri baMano



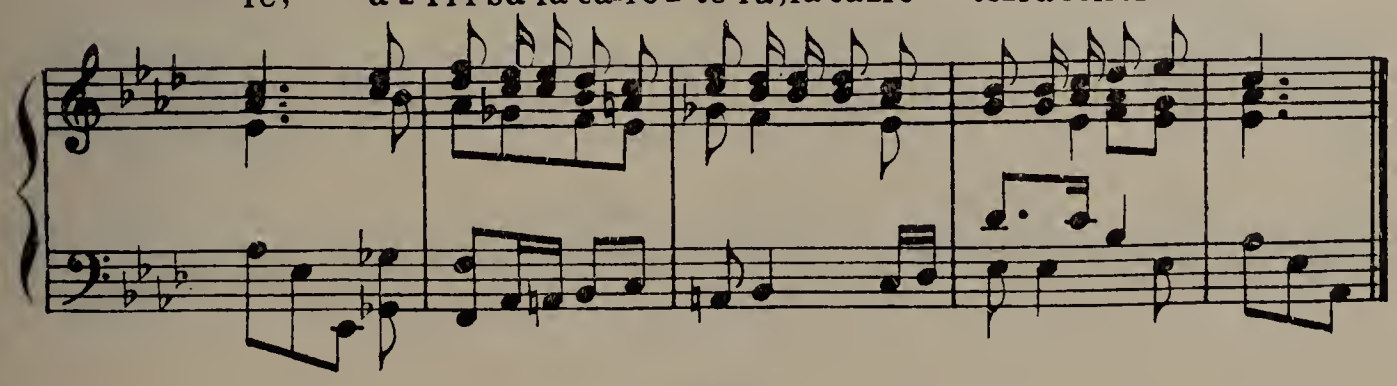
lé: de laquintapa-sada yo te li-ber-té; de laquevienea



hora, no se si podré. A - rriba lacafe - teralacafe-teraconelca



fé, a - rri ba la ca-fe - te ra, la ca-fe - te-raconel ca - fé.



Copla ovetense

Asturias

Comunicada por
D. A. Gonzales del Valle

Quasi lento

So-ledad del alma mi - a Ay So-leda, So-le-

da, Tanto te quiero de no-che Como te quiero de

di-a—— Mi ra, mi - ra como co - rre

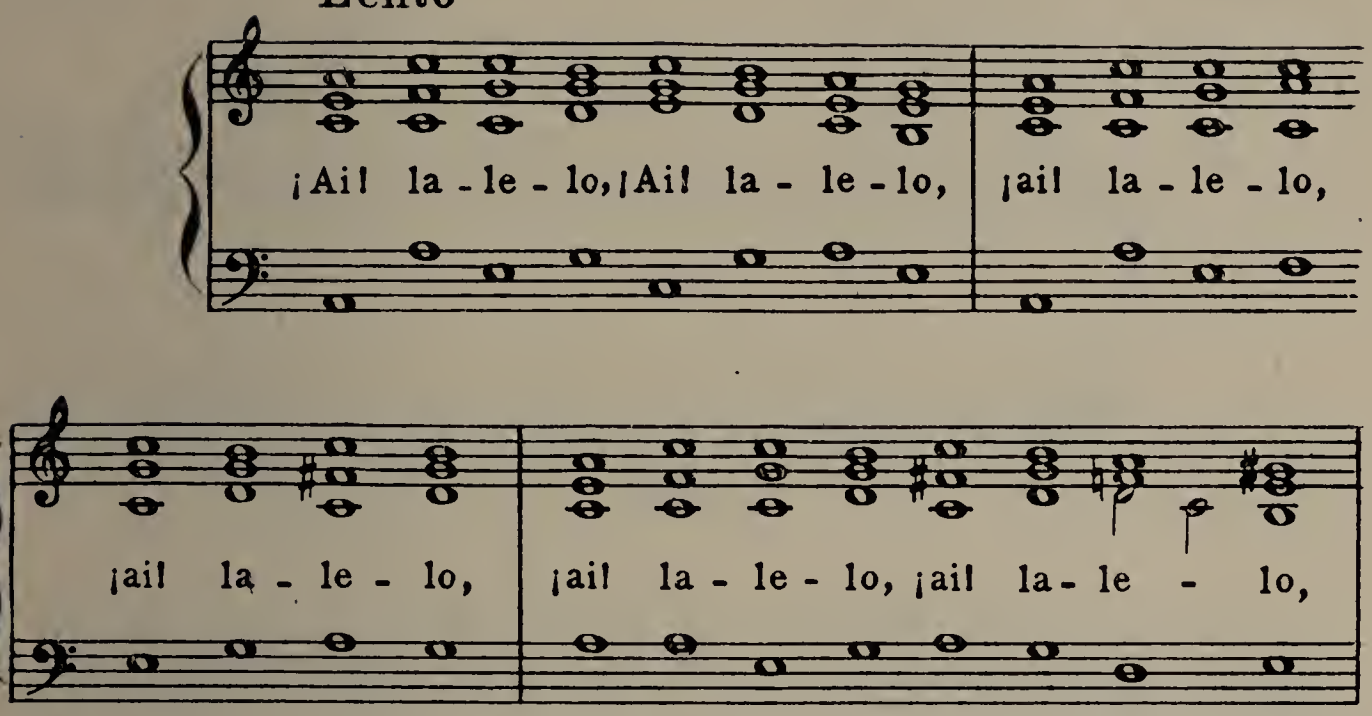
La ci-gueña por la to - rre—— Mi-ra co-mo va co-

rrien-do Pa - ra la ciu-dad de O - vie-do.—— *D. C.*

210)
Alalá

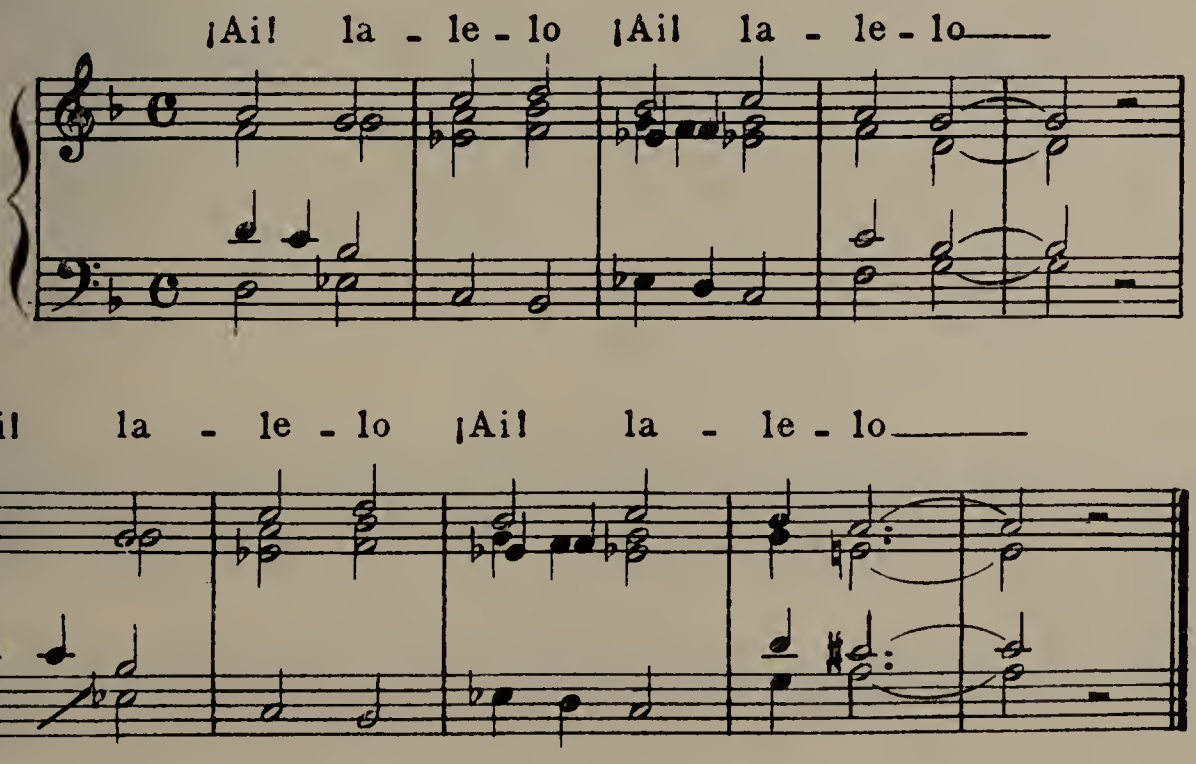
Galicia

Lento



211)
Alalá

Pontevedra



212)

Álalá

Galicia

Andante

La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la,

poco cresc.

la, la, la, la, La, la, la, la, la, la, la, la,

la, la, la, la, la, la, la, la.

poco cresc.

213)

Alala

Pontevedra

Larghetto

¡Ai! la-le-lo ¡ai! la - le-lo ¡Ai! la-le-lo

¡Ai! la le lo

rall *pp*

¡Ai! la le lo ¡Ai! la le lo ¡Ai! la le lo

¡Ai! la le lo

sforz. *p*

¡Ai! la le lo ¡ai! la le lo ¡Ai! la le lo

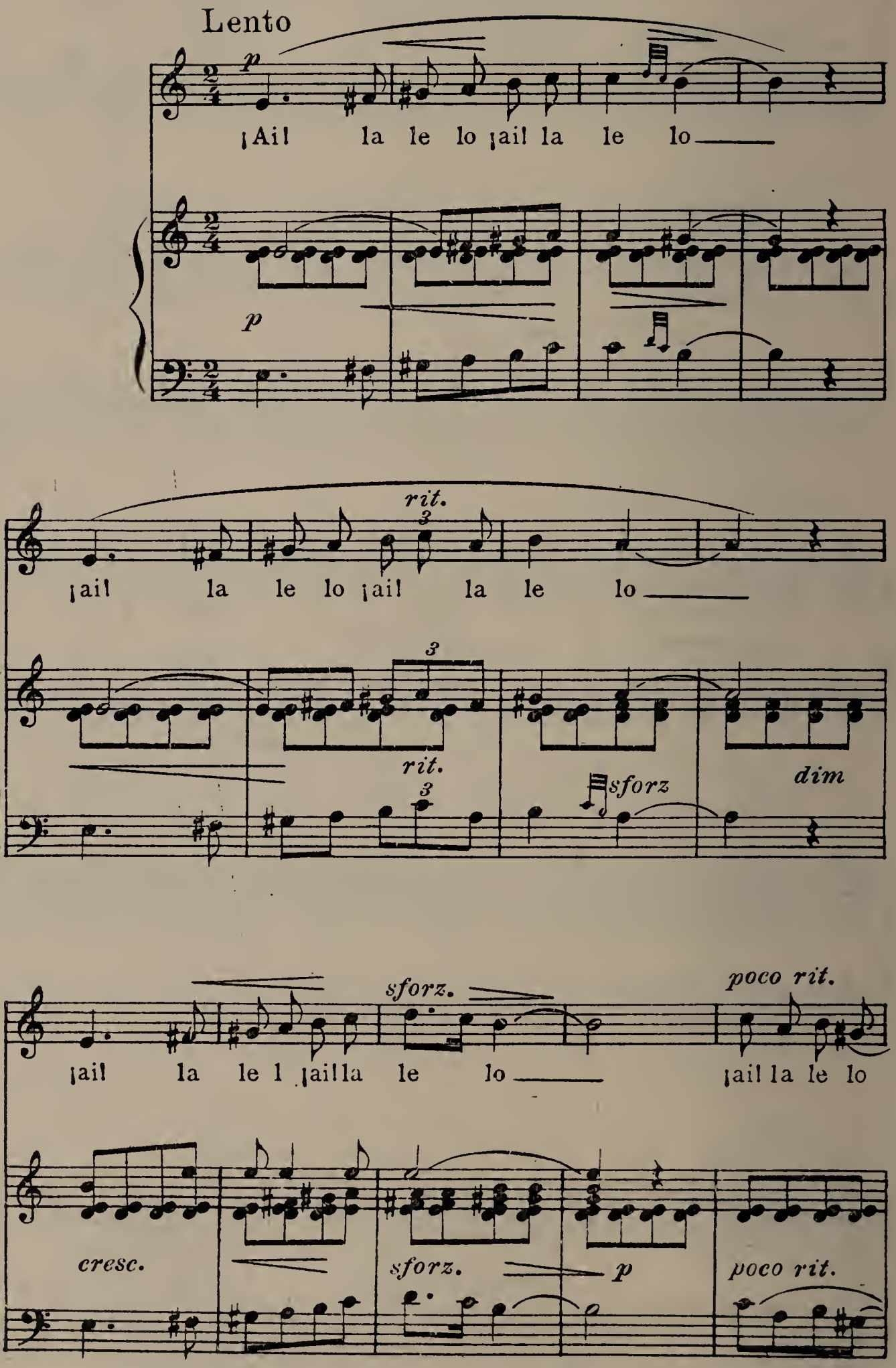
¡ai! la le lo.

sforz. *pp*

214)

Alalá

Galicia



— ¡ail la le lo— ¡ail la

p cresc.

p cresc.

le lo ¡ail la le lo— ¡ail la le lo— ¡ail

poco rit.

sforz. *p*

la le lo— le lo.

allarg.

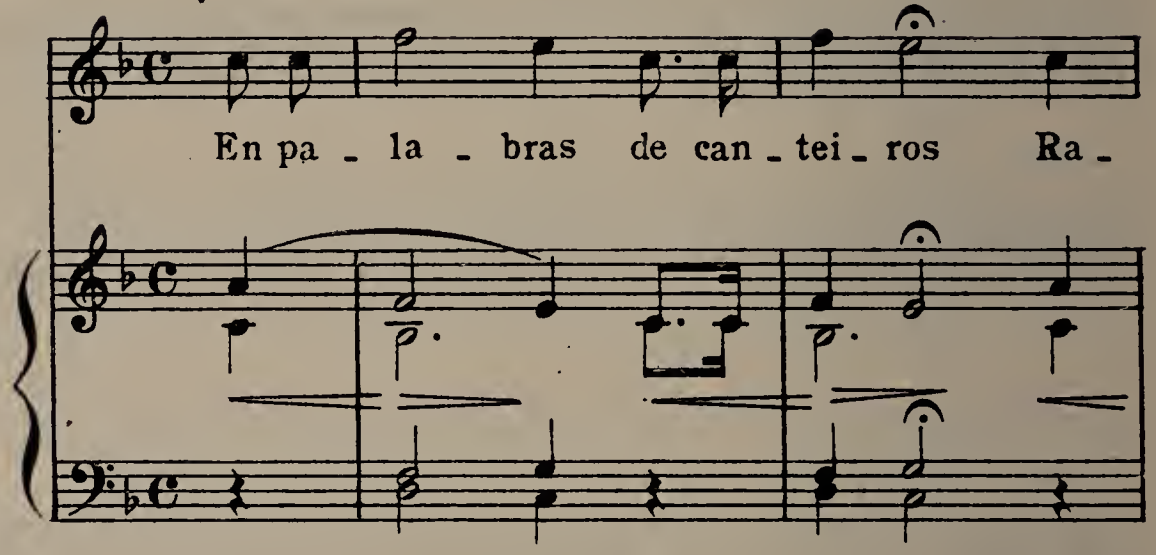
pp

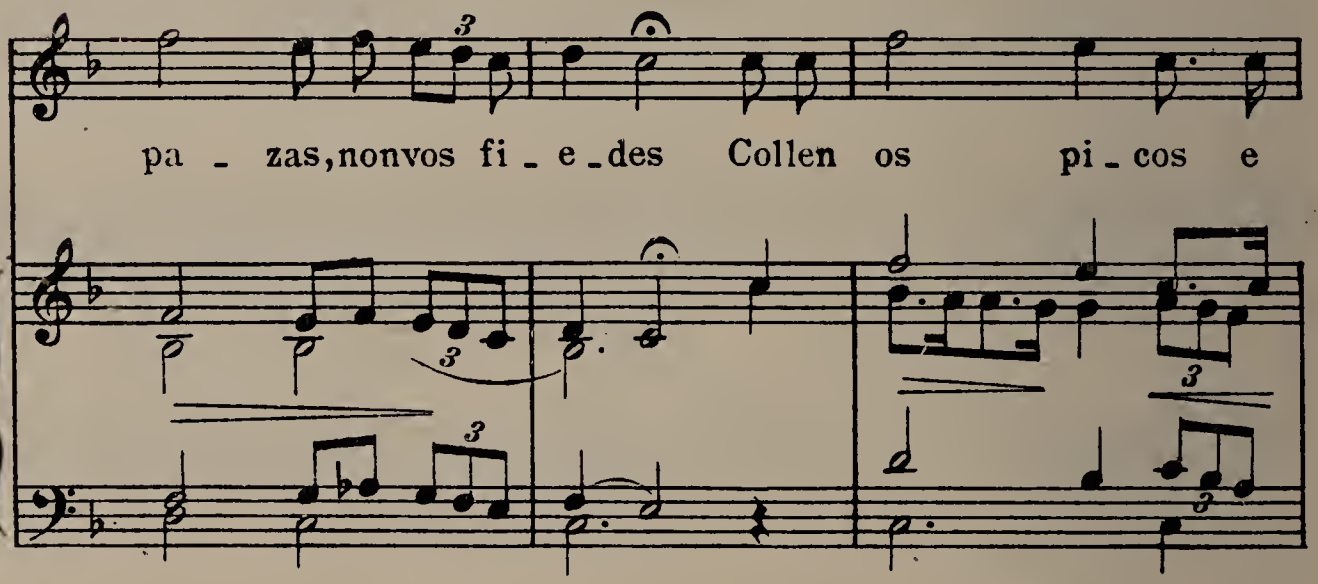
215)

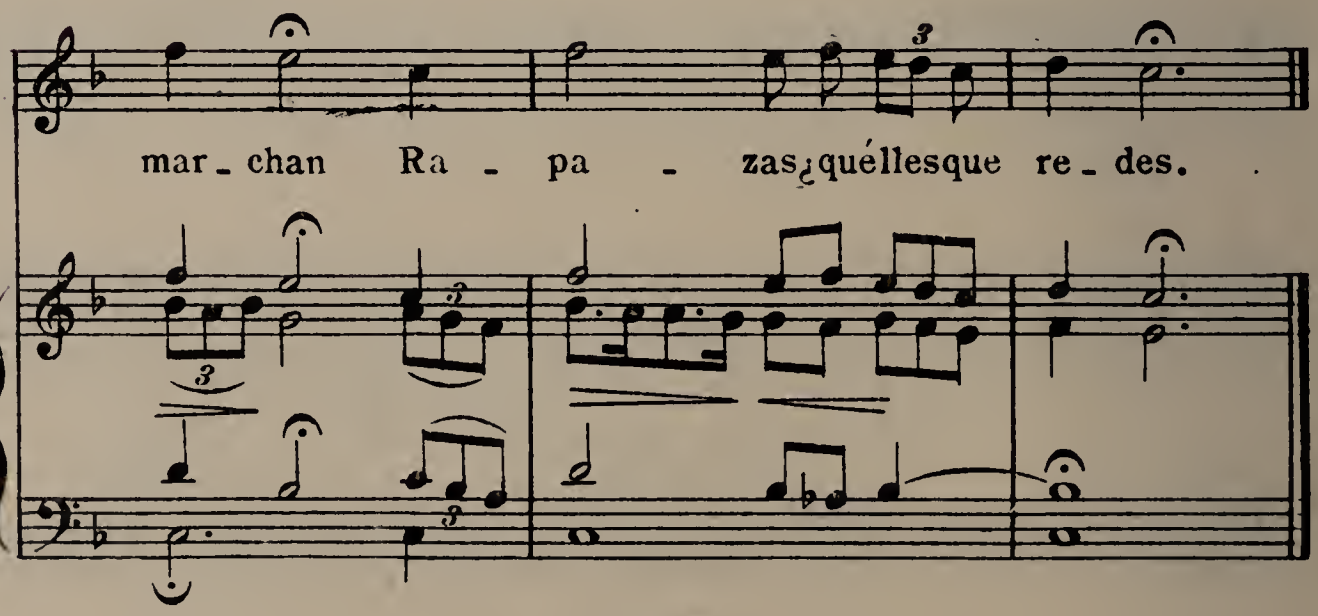
Alalá.

Salvatierra (Pontevedra)

¡Ail la - le - lo, ¡Ail la - le - lo etc.







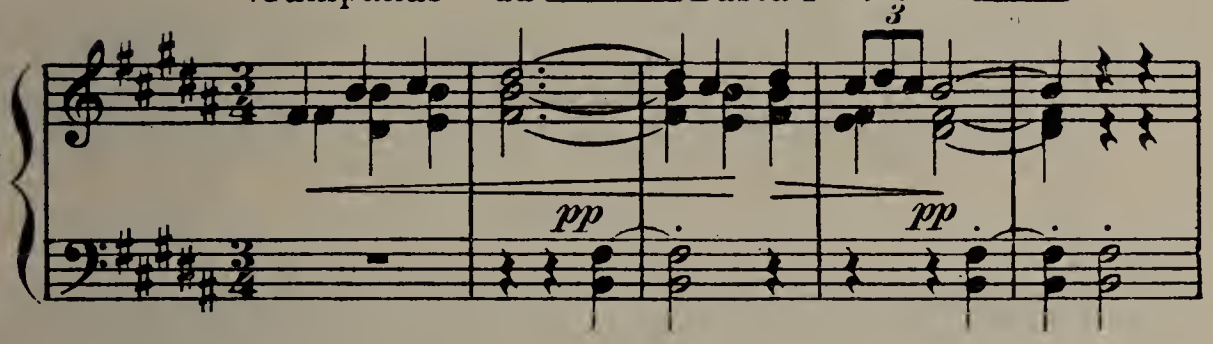
216)

Alalá

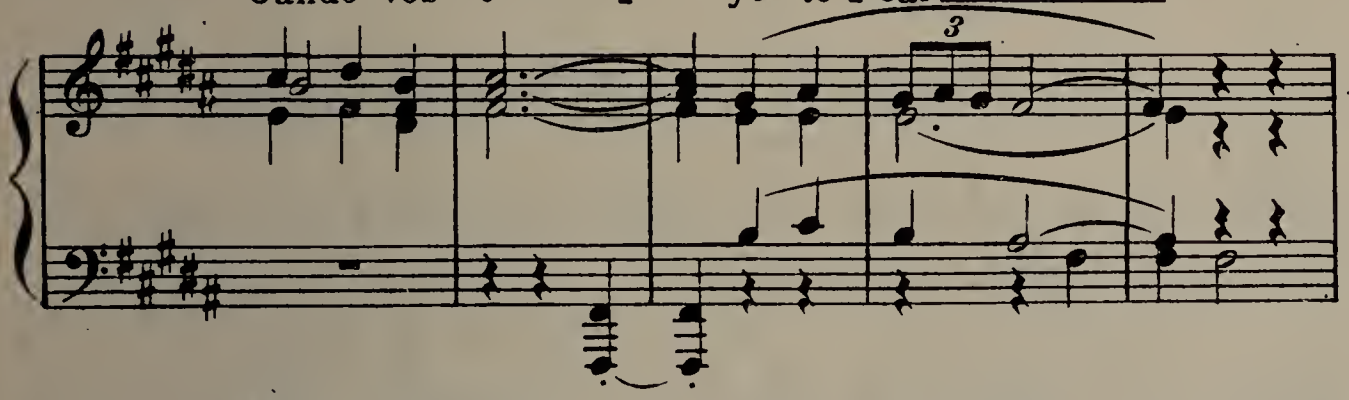
Lugo

Andantino

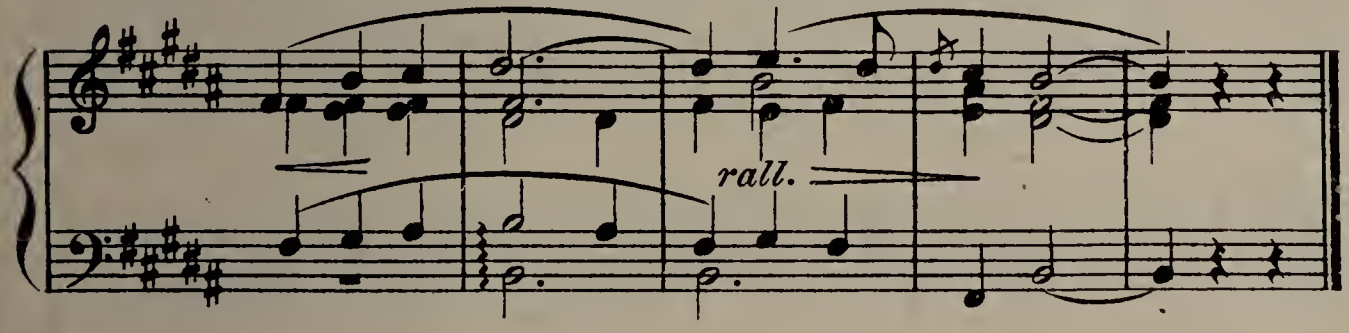
Campanas da ____ Basta - ba - les ____



Cando vos o - yo to - car ____



Mó_rro_me de ____ so - le - da_des. ____

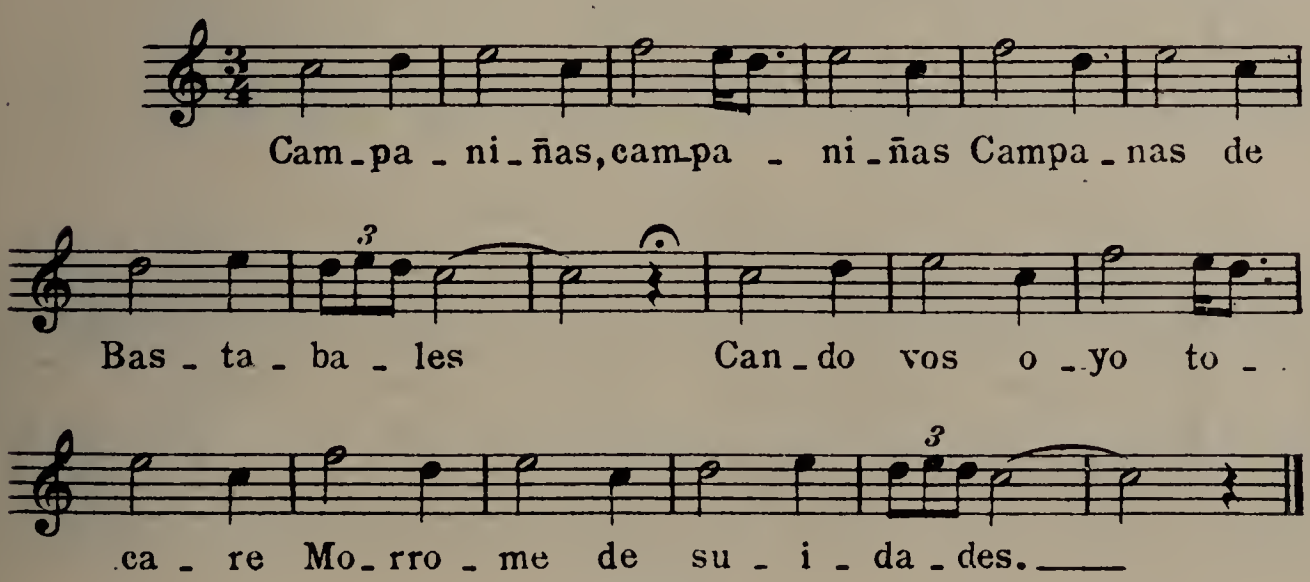


216 bis)

Variante

Pontevedra

Comunicada por
Don Perfecto Feijóo



Cam_pa - ni_ñas, cam_pa - ni_ñas Campa_nas de

Bas - ta - ba - les Can_do vos o_yo to -

ca - re Mo_rro - me de su - i - da_des. ____

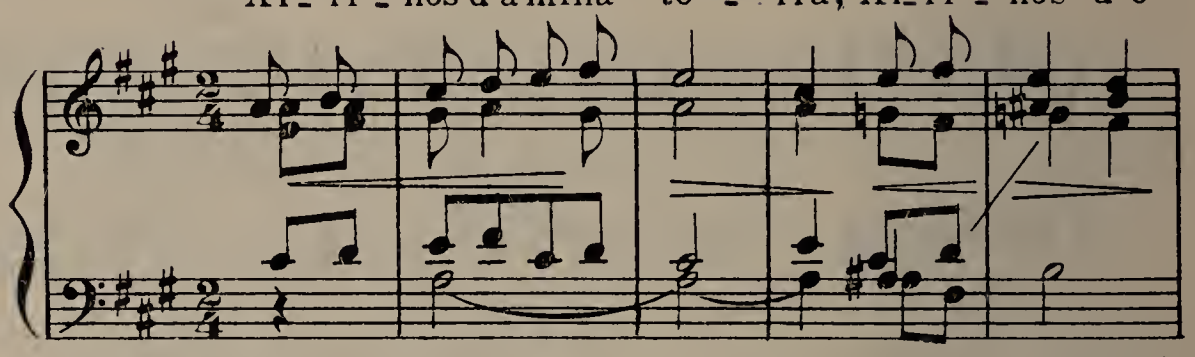
217)

Alalá

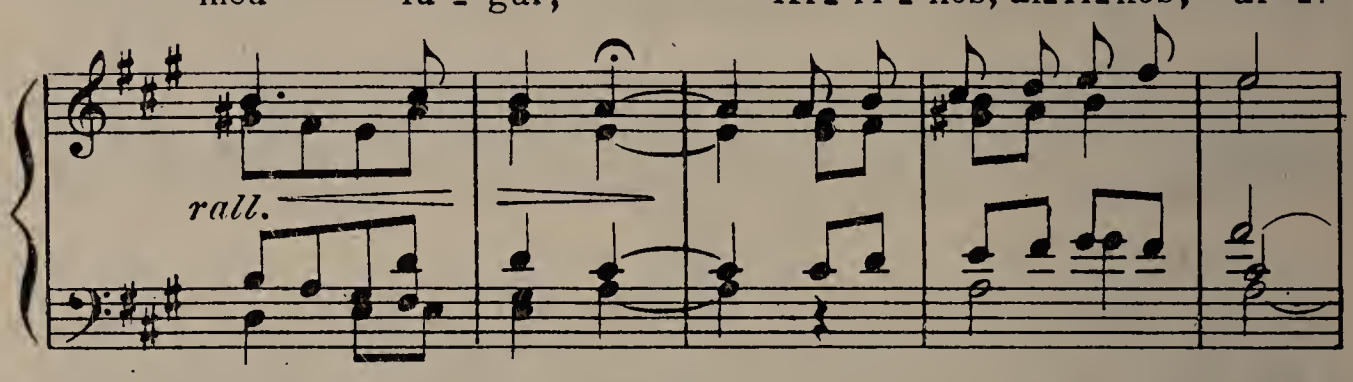
País de la Ulla (Pontevedra)

Poco lento

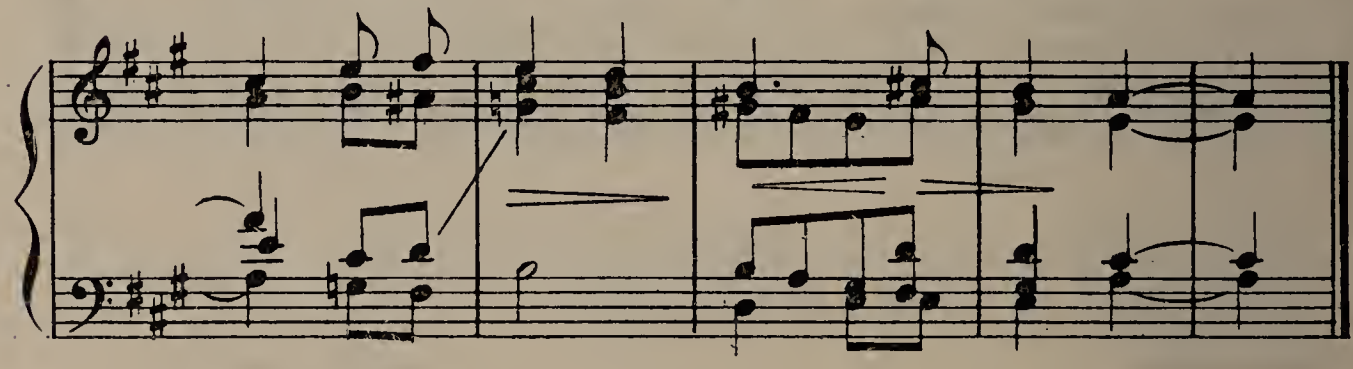
Ai_ri_ños d'a miña te_rra, Ai_ri_ños d'o



meu lu_gar, Ai_ri_ños, ai_ri_ños, ai_



res, Ai_res, vi_de_me bus_car.



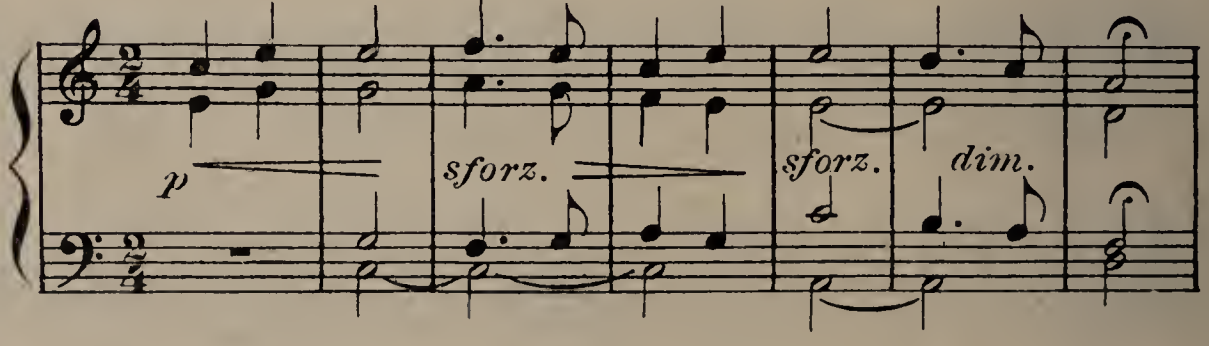
218)

Alalá

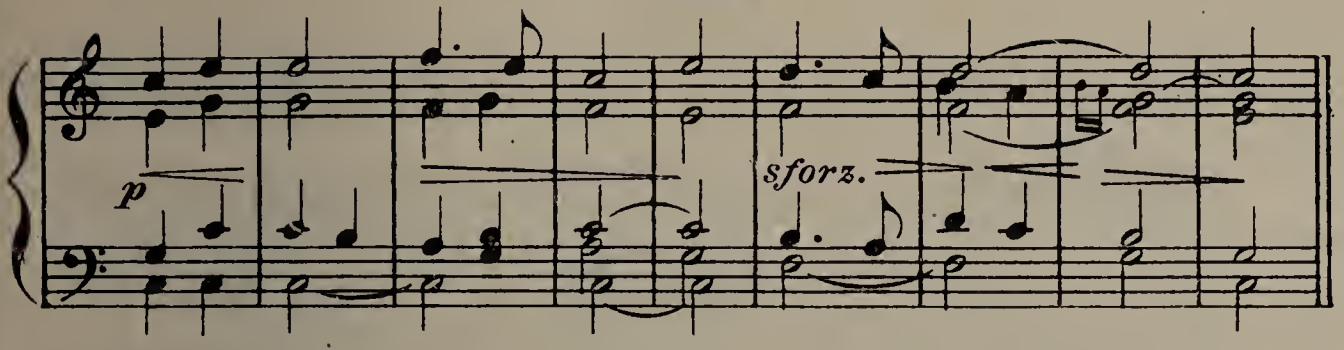
Coruña

Allegretto

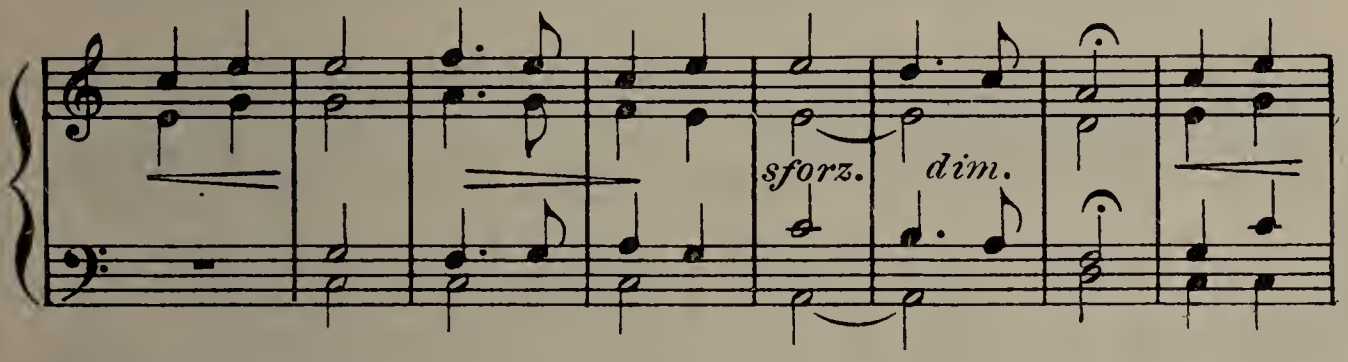
Ai_ri_ños, ai_ri_ños, ai_res



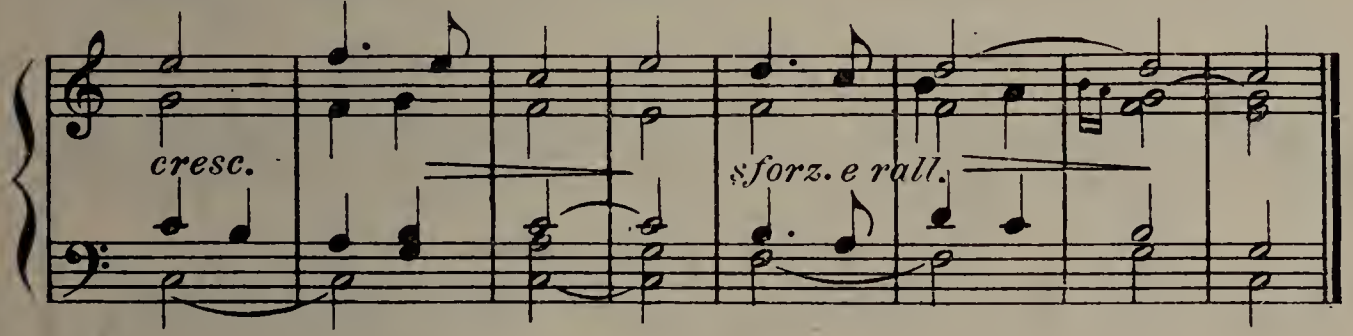
Ai - ri - ños d'a-mi-ña te - - - - rra;



Ai - ri - ños, ai ri ños, ai - - res, Ai -



res vol - vé - dem a e - - - la.

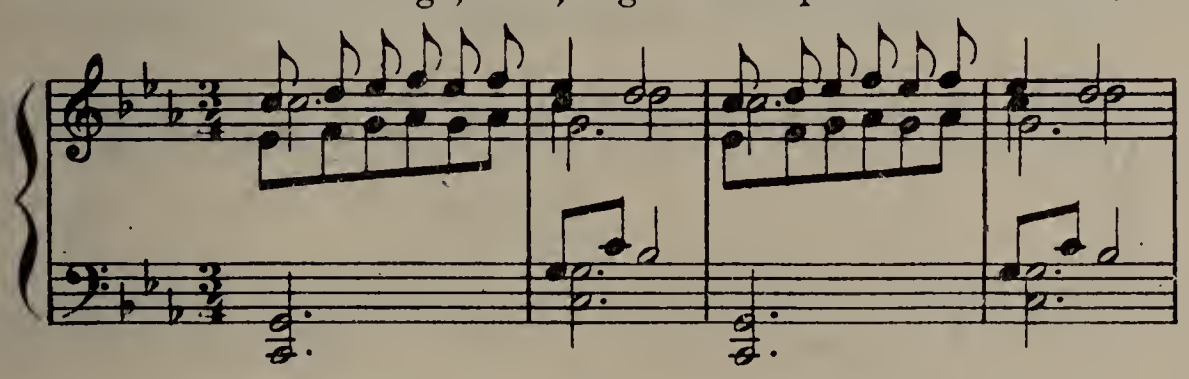


219)

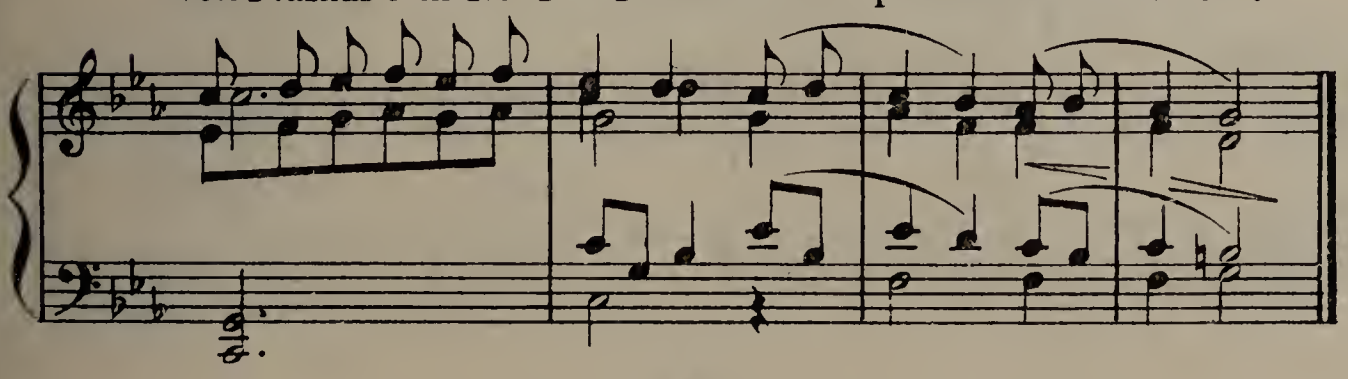
Alalá

Lugo

Adiós Lugo, adios, Lugo As espaldas vou virando:



Ven-ta-nas e mi-ra-do-res Todas quedan relumbran-do.



220)

Alalá

Coruña

Un - ha noi_te moi es_cu - ra: Mo - rre a

p dol. *rit.*

lus o meu a_man - te; ¡Quei_ra Dios qu'o di_a

rit.

ve - ña E o lu_cei_ro se le_van - te

rit. *rall.*

221)

Alalá

Lugo

Poco lento

D'a por_te_li_ña d'arri_ba Dei unha vol_ta pr'atras

p *cresc.*

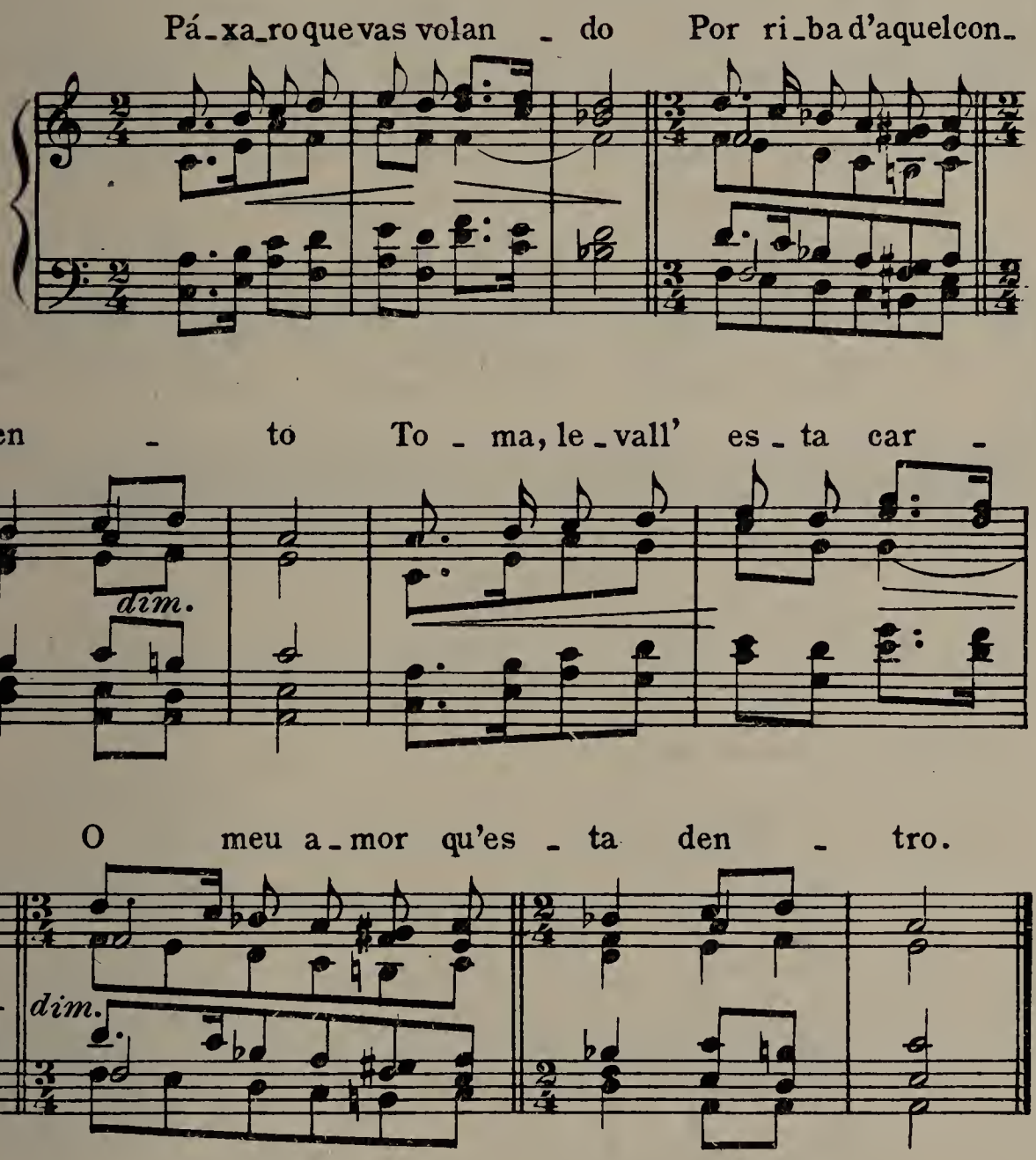
¡Meus fillos, milla mu_ller, Que tan lon - xe me quedas!

pp

222)
Alalá

Betanzos

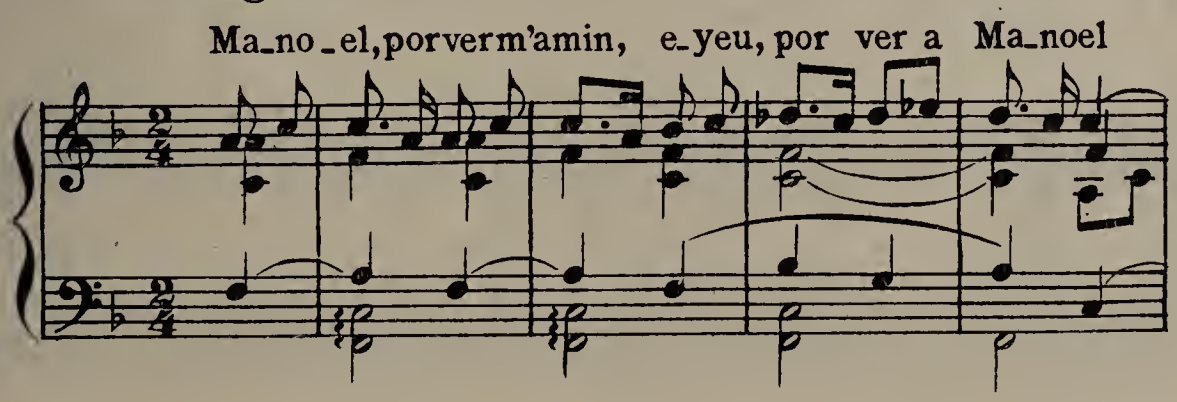
Comunicada por
Don Federico Fajardo



223)
Alalá

Lugo

Adagio



Ma - no - el porvera

ro - sa Eupor ver o ca - ra - vel.

sforz.e rall.

224)

Alalá

La Estrada (Pontevedra) *Recogida por Don Perfecto Feijoo*

Moderato

Eu ca_sei_me con un ve - llo Por -

que ti - ña moi - to gan - do Eu

sforz.

ca-sei-me con un ve-llo—— Por-que ti-ña moi to——

p *sforz.*

—— gan-do—— O gando foi me mo-ren-do, O ve-

llo foi-me que-dan-do—— A la la

lá la A la la lá la——

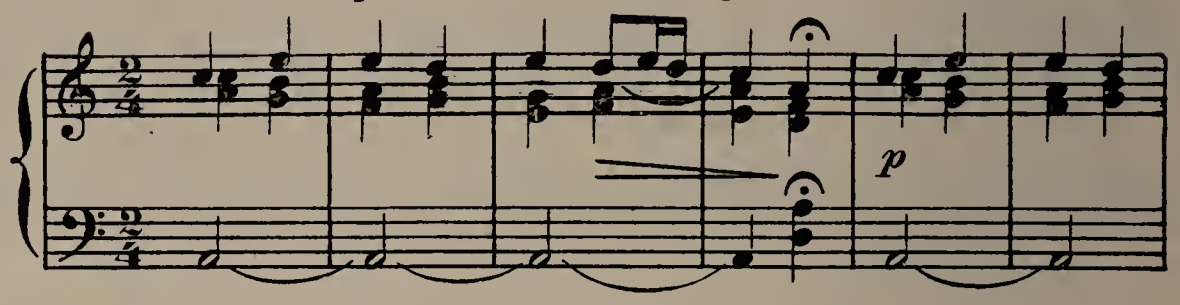
225)

Alalá

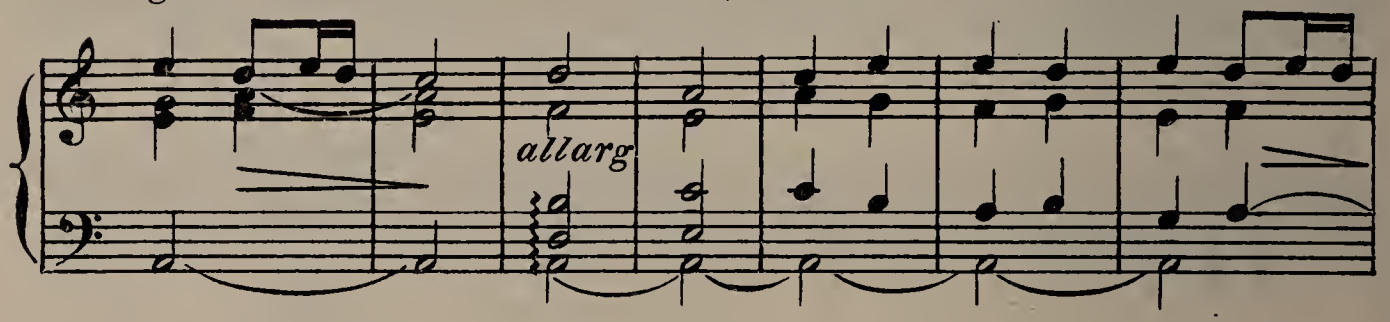
Pontevedra

Allegretto

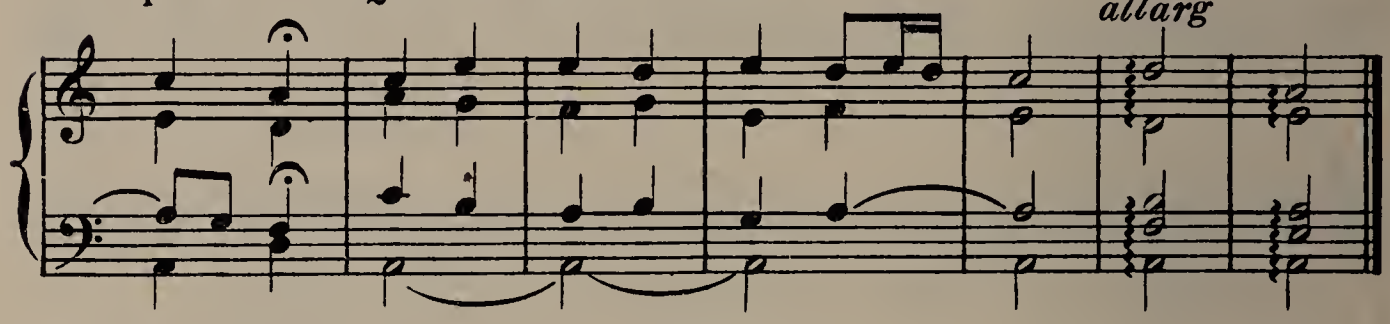
Al - to pi - no, al - to pi - no, Qu'o ce - o che -



gou a - ra - ma; Non me de - rra - mes o



pi - no Que me de - rra - mas a al - ma



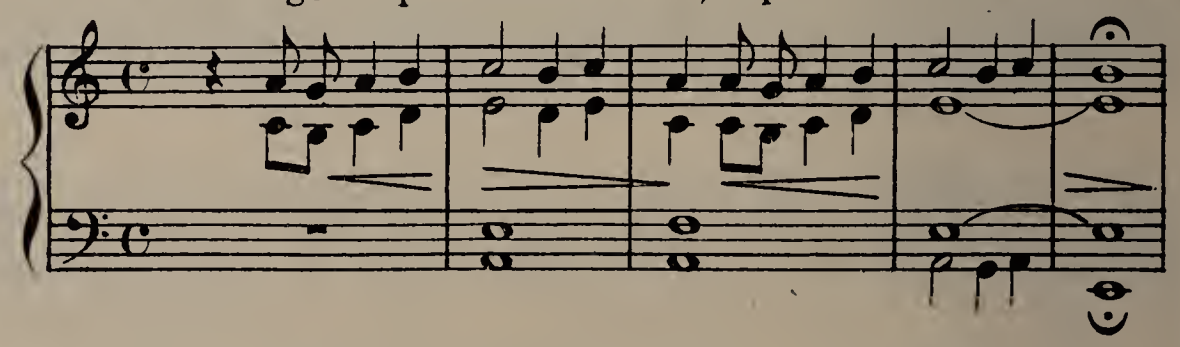
226)

Alalá

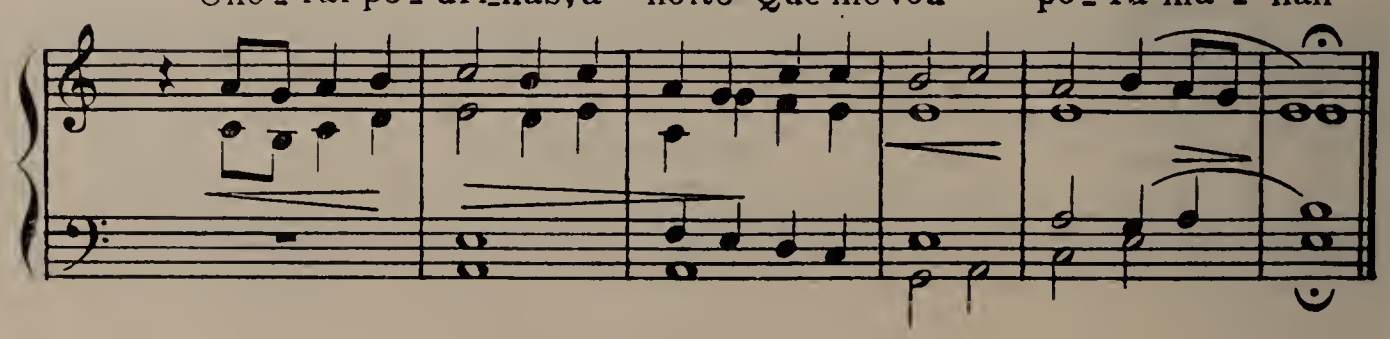
Lugo

Allegro

Ago - raque m'eu hei d'ir, As pedriñas chora - rán:



Cho - rái pe - dri_ñas, â noite Que me vou po - l'a ma - ñán

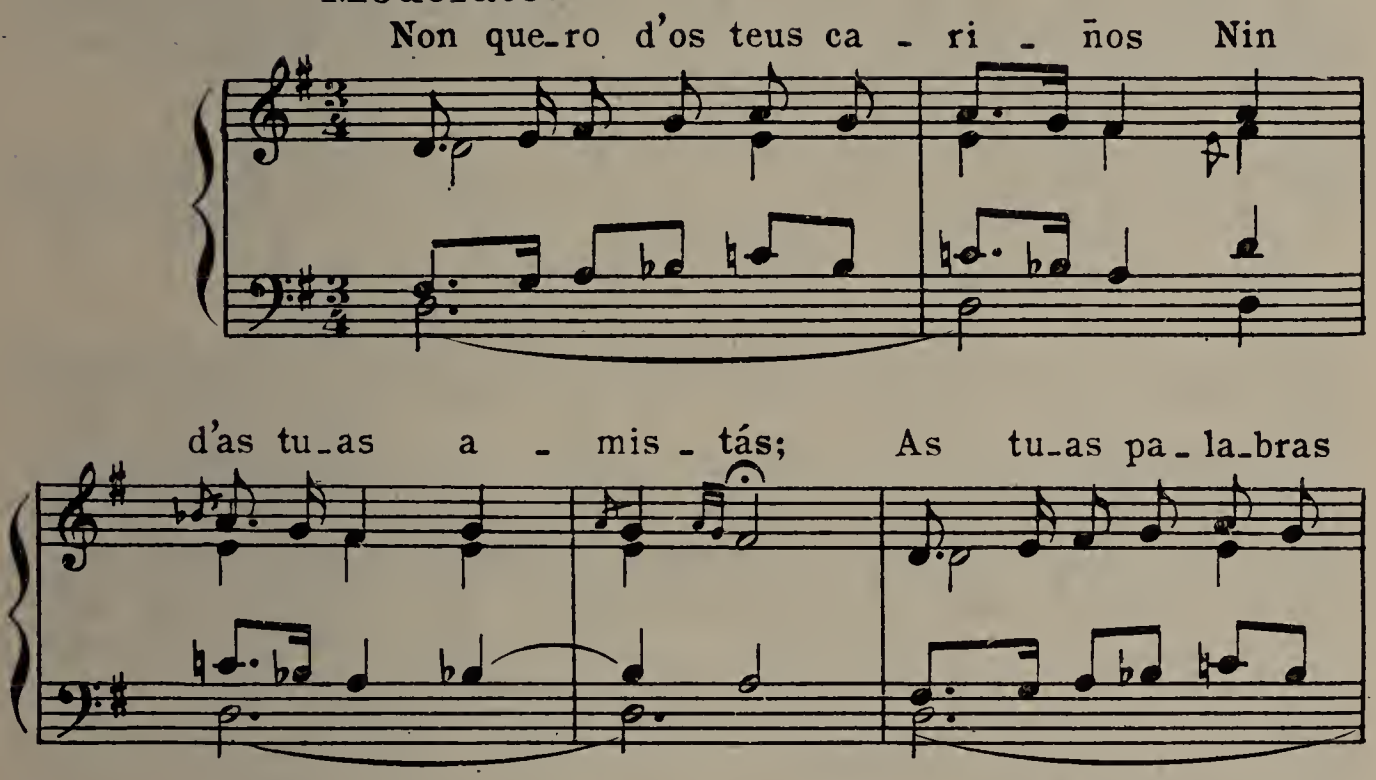


227)
Alalá

Lugo

Comunicada por
D. Ramón de Arana.

Moderato.

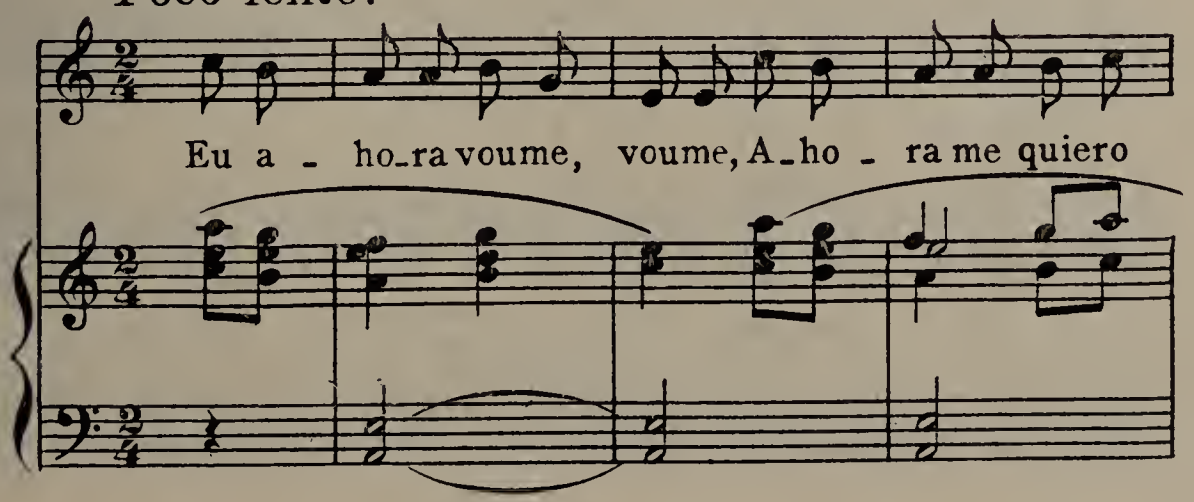


228)
Alalá

Lugo

Comunicada por
D. Ramón de Arana.

Poco lento.



ir_____ Pa_ga_me a mi_ña sol - da_da Que non te quie_ro ser_

vir_____ Voume por a - quí a - bai_xo, Vou_me

por a_qui a - rri_ba,_____ Voume por a_qui a -

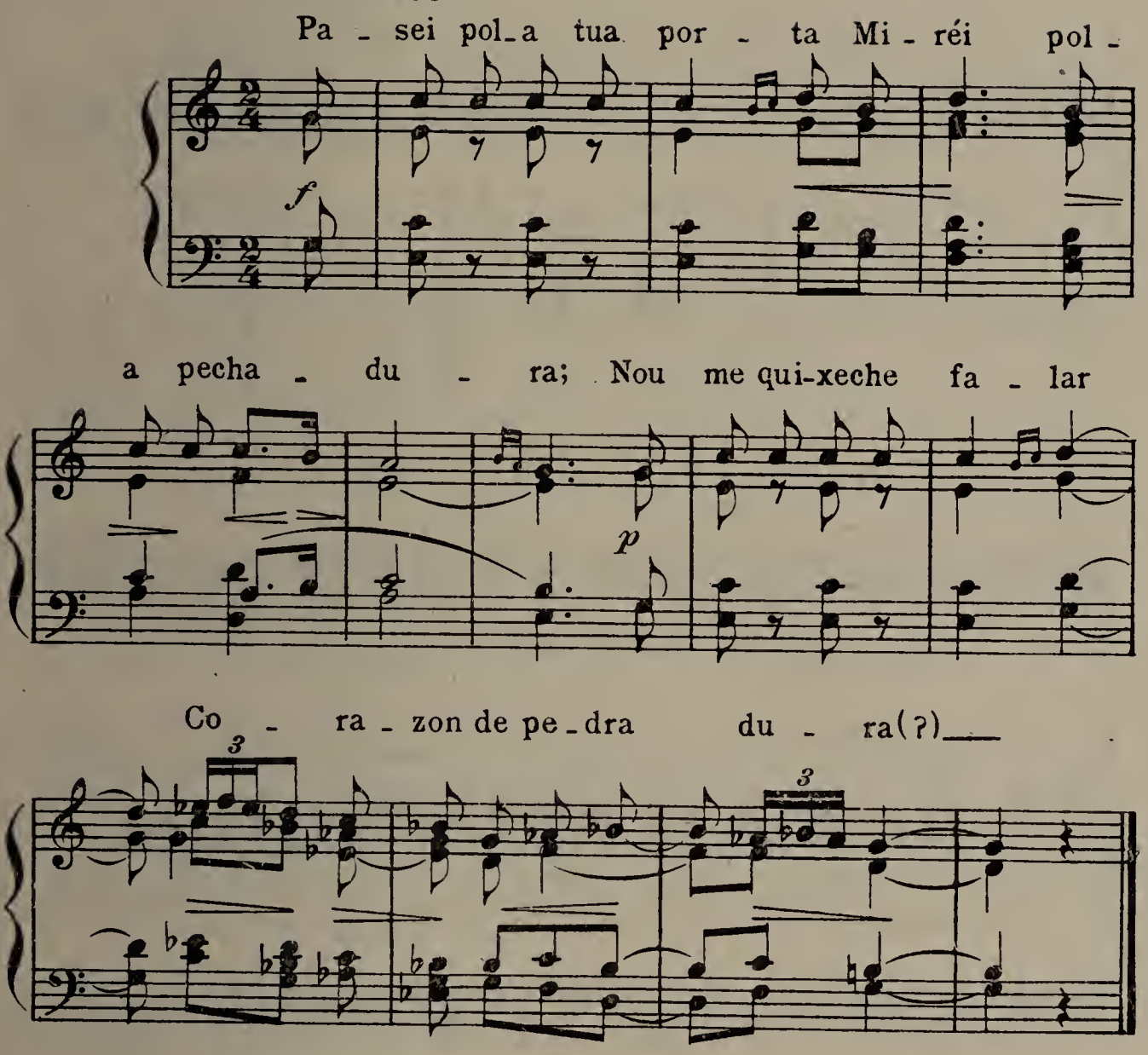
bai_xo A ga - nar a mi_ña vi - da._____

229)

Alalá

Ferrol-Santiago-Pontevedra

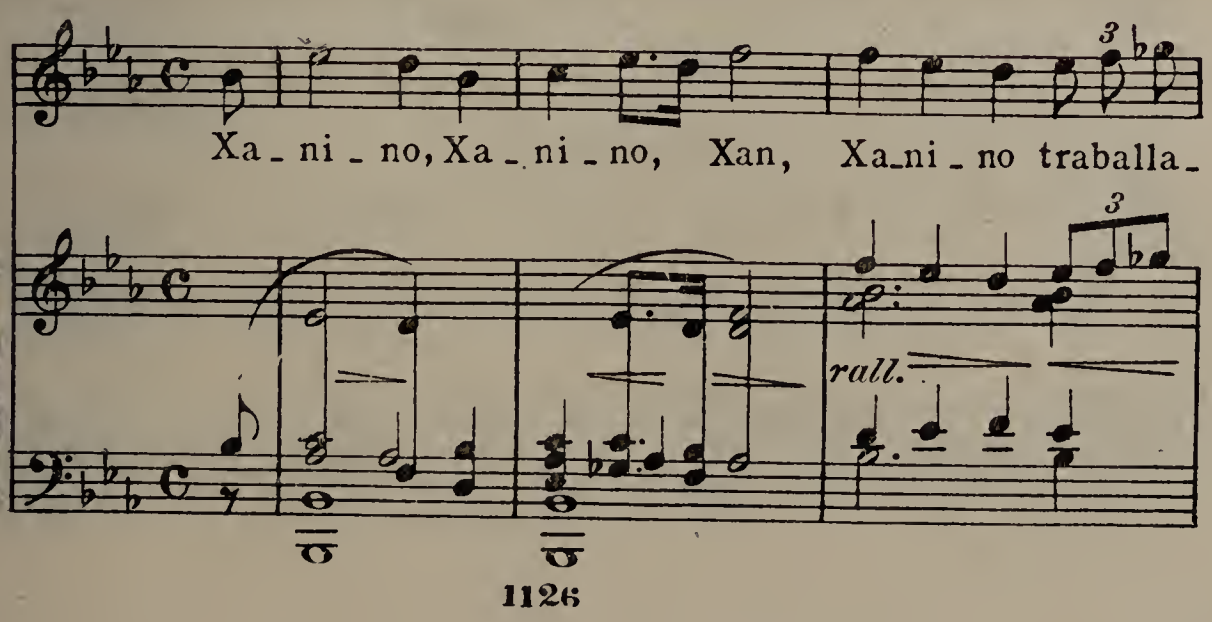
Moderato



230)

Alalá

Pontevedra



dor Xa - ni - - no, Xan___ La

mu - llern-a ro - ma - ri - a, Xa - ni - no n-oseu la -

sfrz. *rall.*

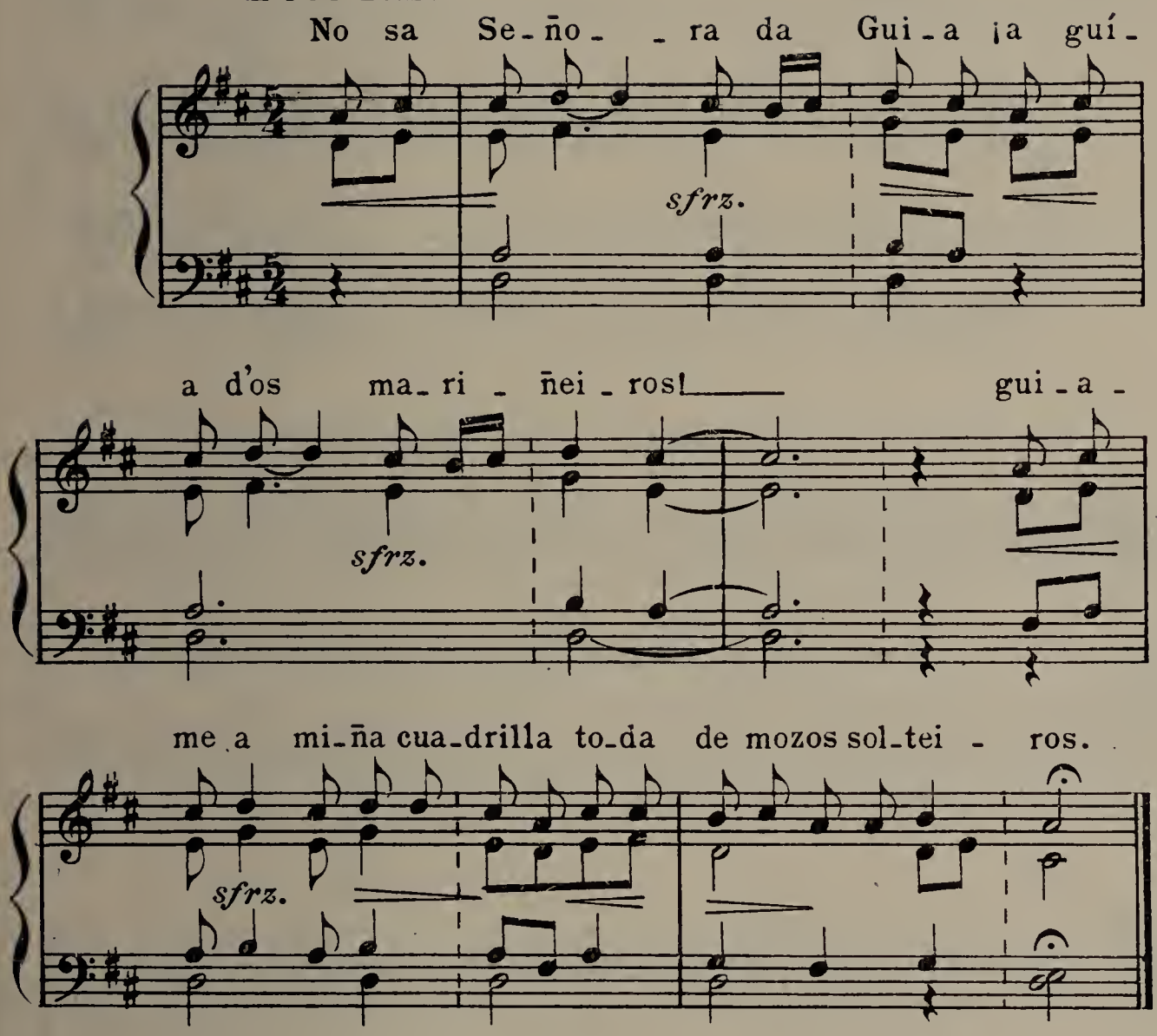
bor; Xa - ni - - no, Xan___

allag. molto

231)
Alalá

Lugo

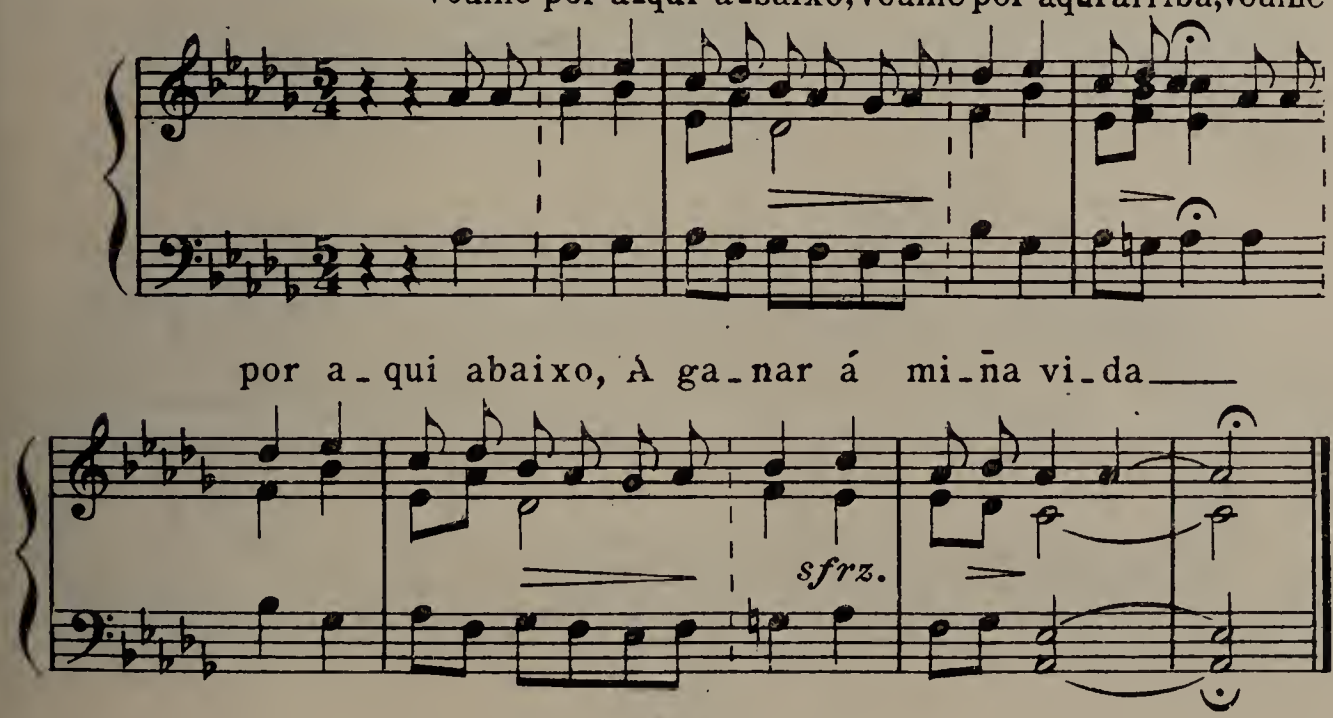
Poco lento



232)
Alalá

Lugo

Allegro



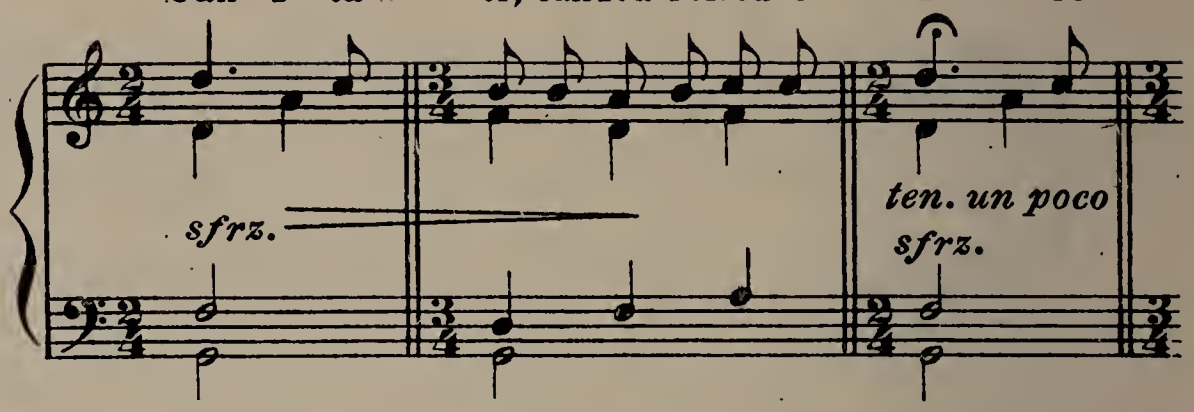
233)

Alalá

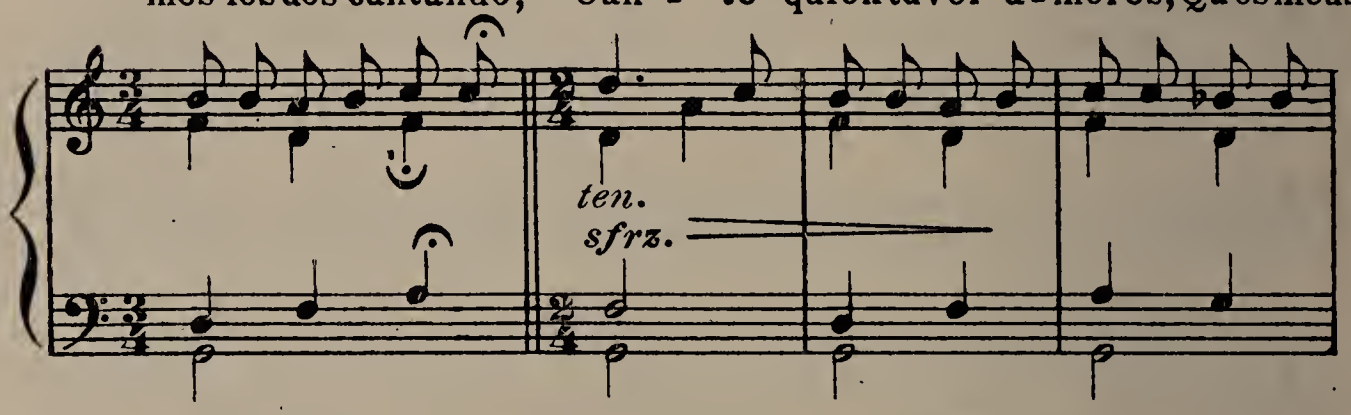
Lugo

Lento

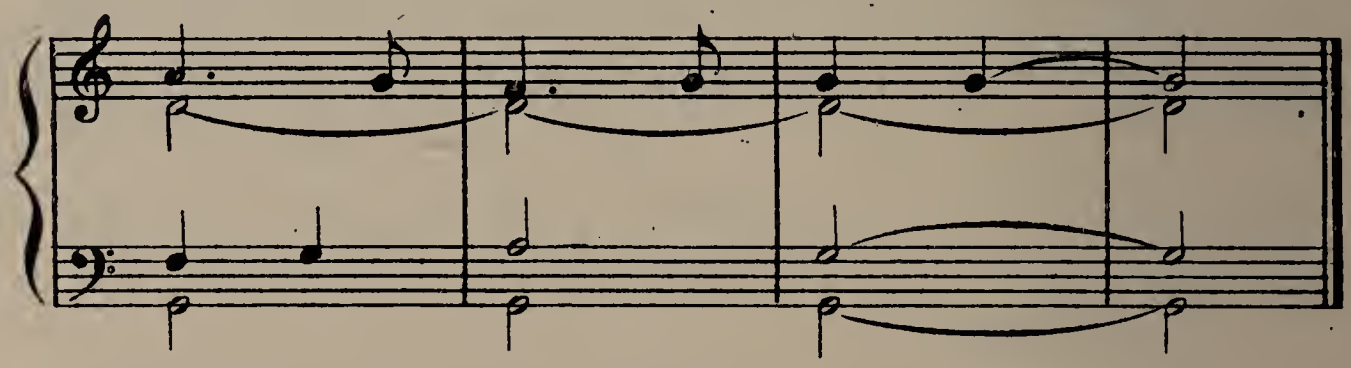
Cán - ta ti, can-ta-rei eu e I - re -



mos los dos cantando; Can - te quien tuver'a-mores, Qu'os meus



ván - se - m'a - ca - ban - do.



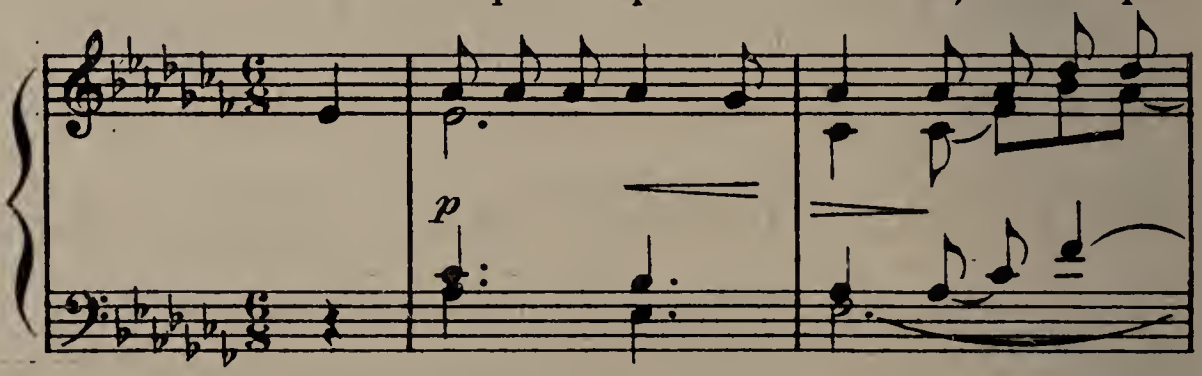
234)

Alalá

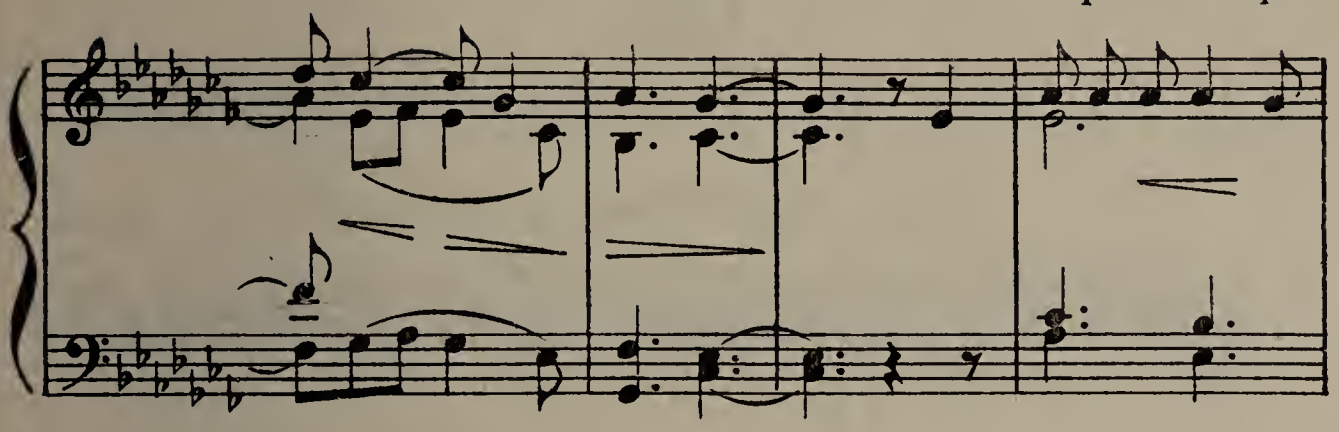
Lugo

Lento

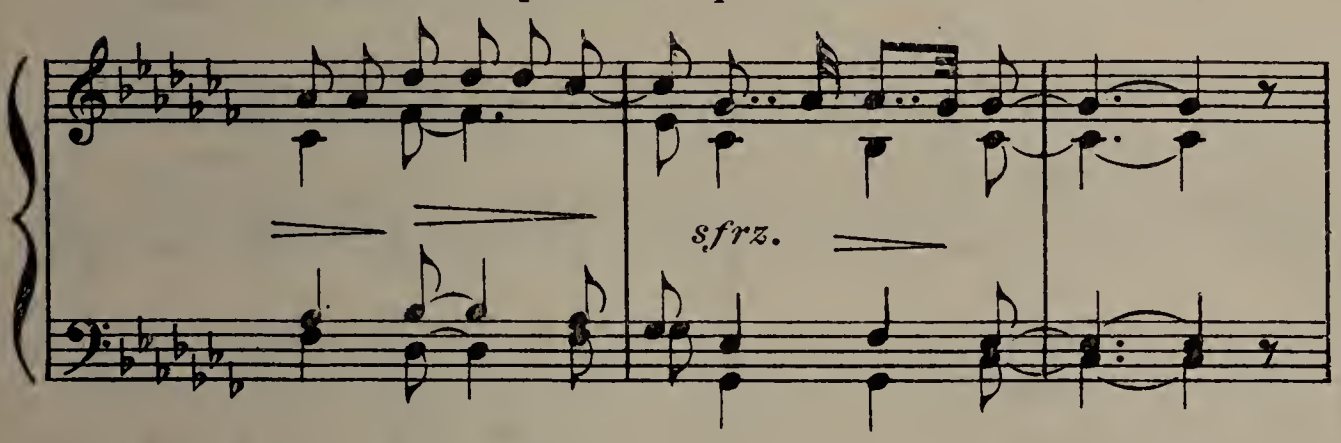
Di - lle que sos-pi-ro e cho - ro, Di-lle que



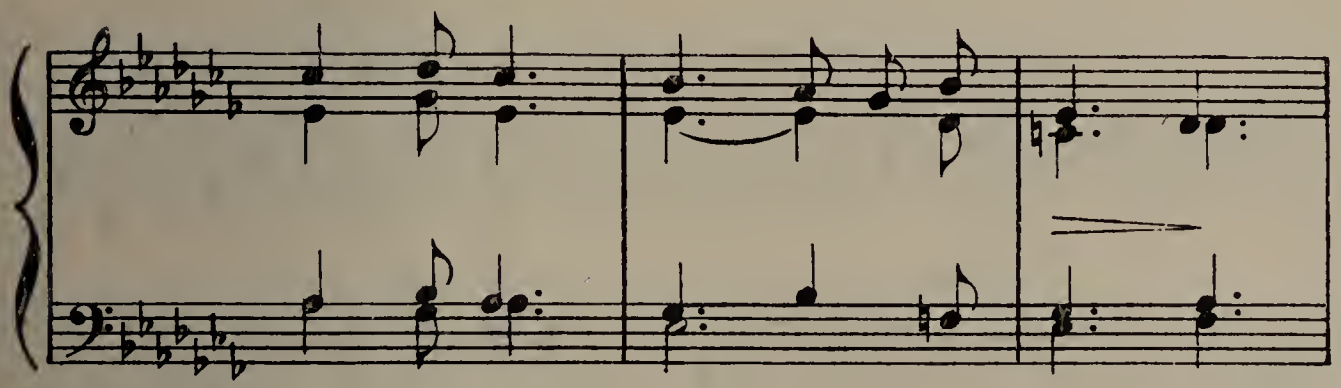
vi-vo mo-rren-do____ Di-lle que se compa-



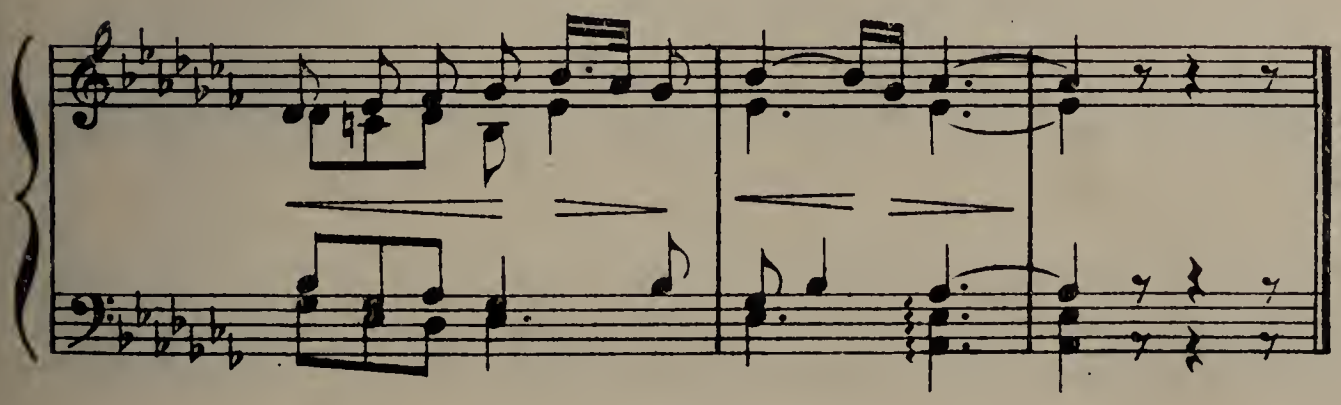
de-za D'omal qu'estóu pa-de-cen-do_____



Di - lle que sos-pi-ro e cho - ro,

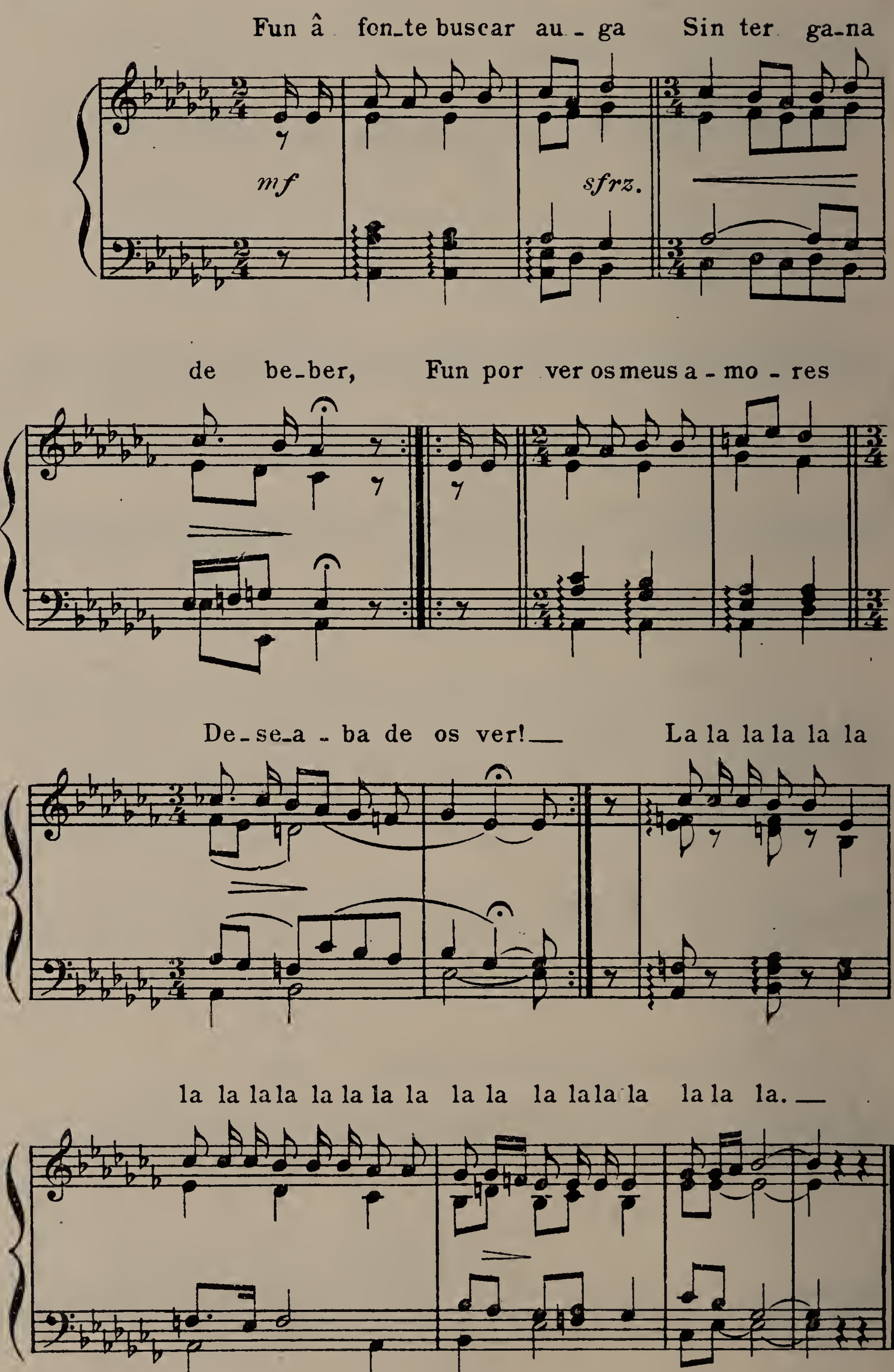


Di-lle que vi-vo mo-rren - do.____



235)

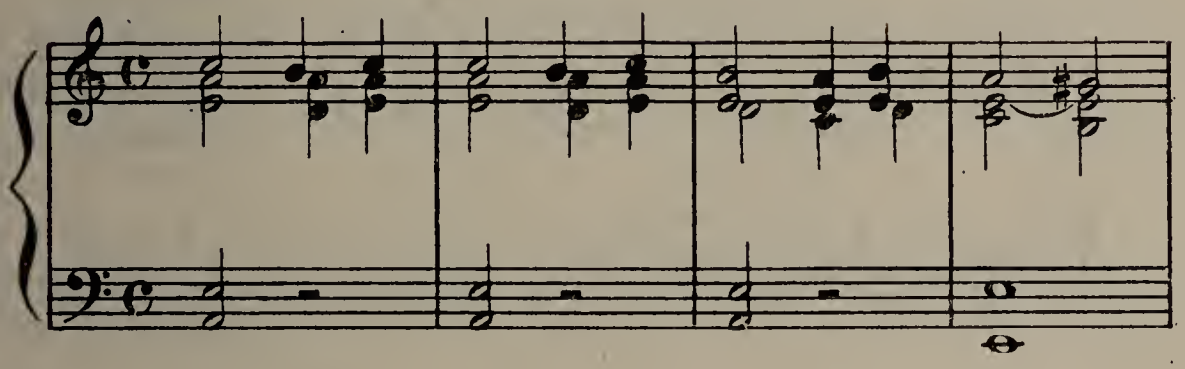
Alalá

Lugo

Alalá

País de la Ulla (Pontevedra)

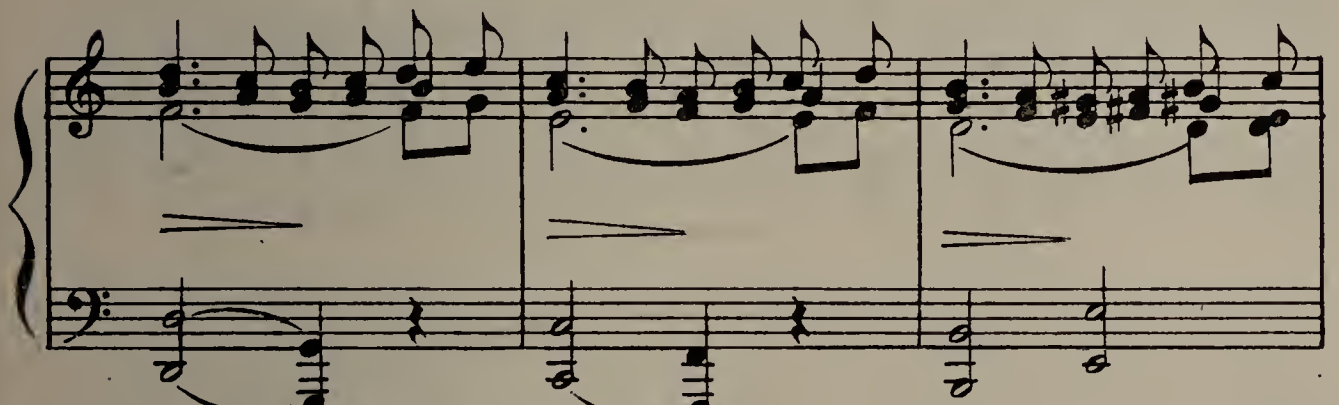
Moderato

SOLO Te - rra te - rri - ña te rra da y'al - ma



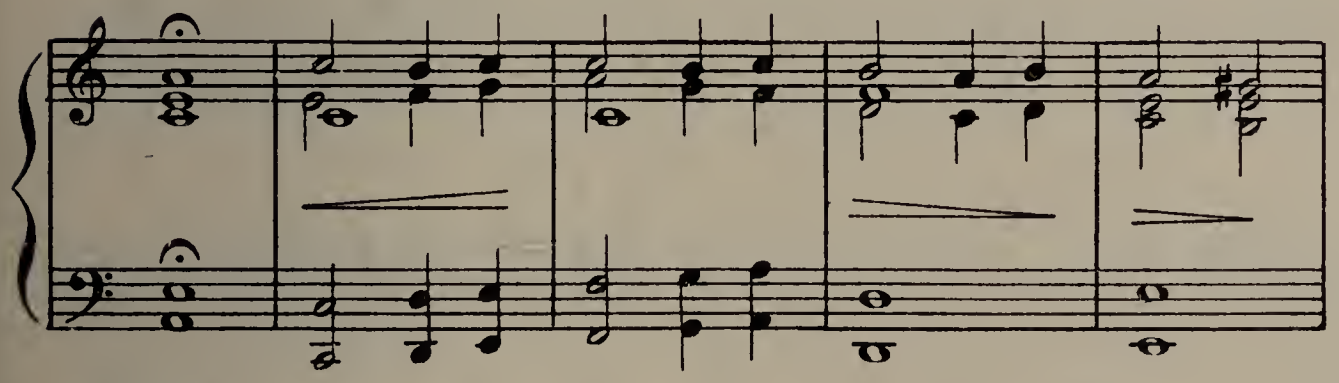
CORO

La la la la la la la la la la la la la la la la la la la



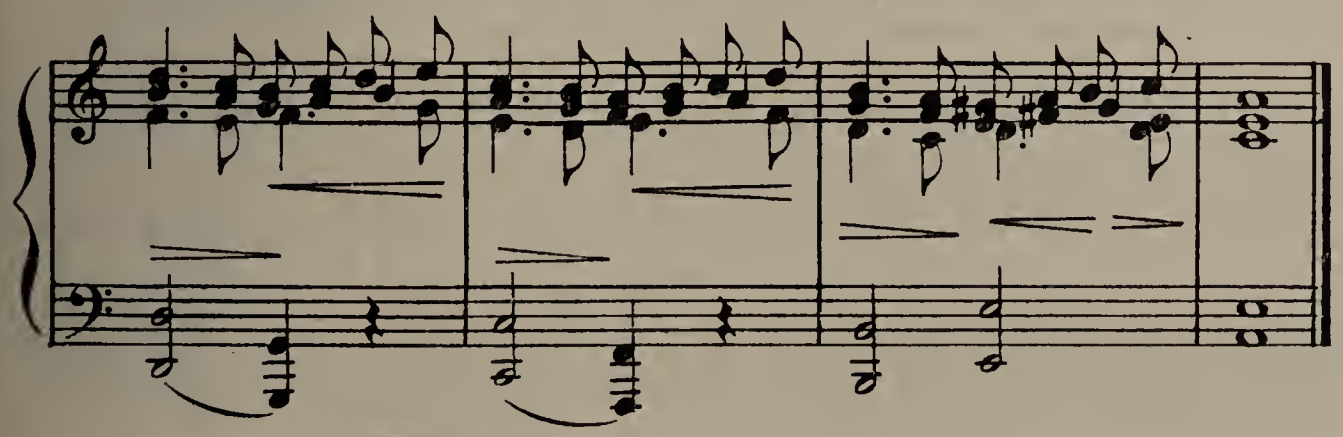
SOLO

la Te - rra da xen - te ño - bre e fi - dal - ga



CORO

La la la la la la la la la la la la la la la la la la la



237)

Alalá (¿o Balada?)

Pontevedra.

Allegro.

A - qui vamos os d'a ru-a,___ A - qui vamos os ru-

an - tes,___ A qui - vamos__ os d'a ru - a___ Catro

mo - zos e - le - gan - tes Quen quei - ra rol' - dar que.

rol - de Qu'eu xa ve-ño de - rol - dar___ N-a-

cresc.

to - pei á que rol-da-ba__ A-go-ra voum'á dei-xar.___

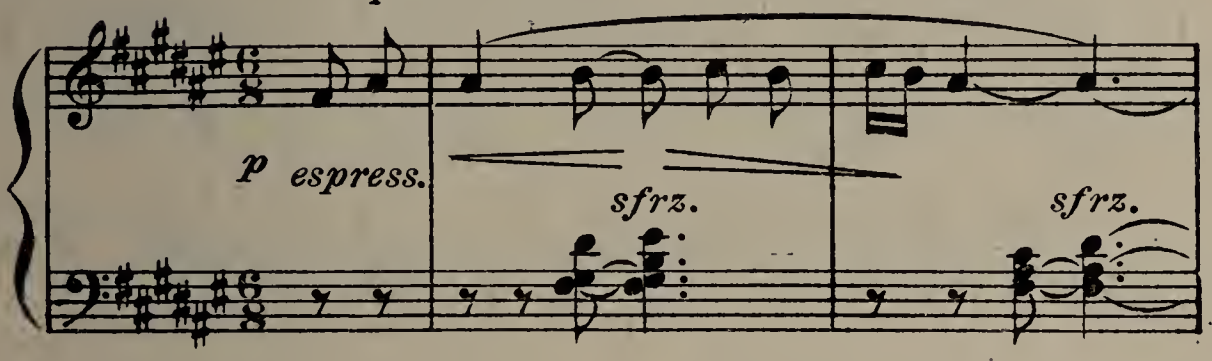
sfrz. dim.

Balada

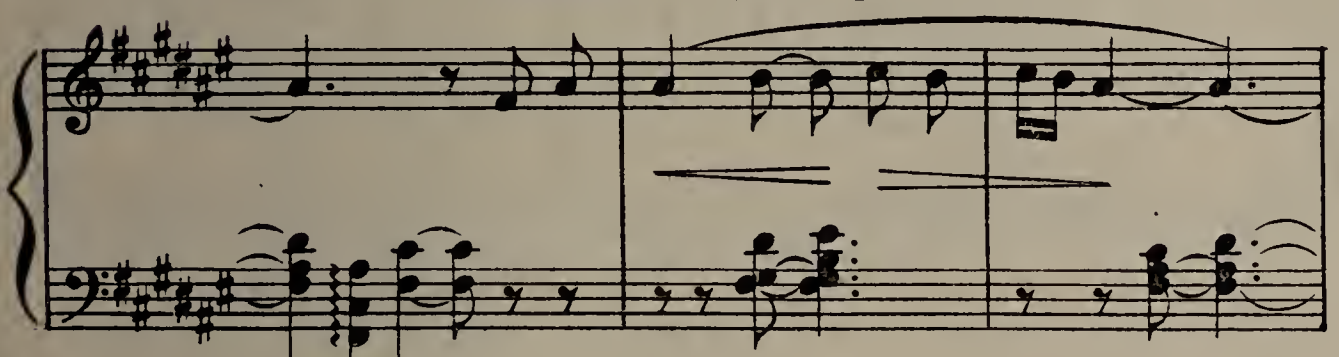
Lugo

Quasi lento

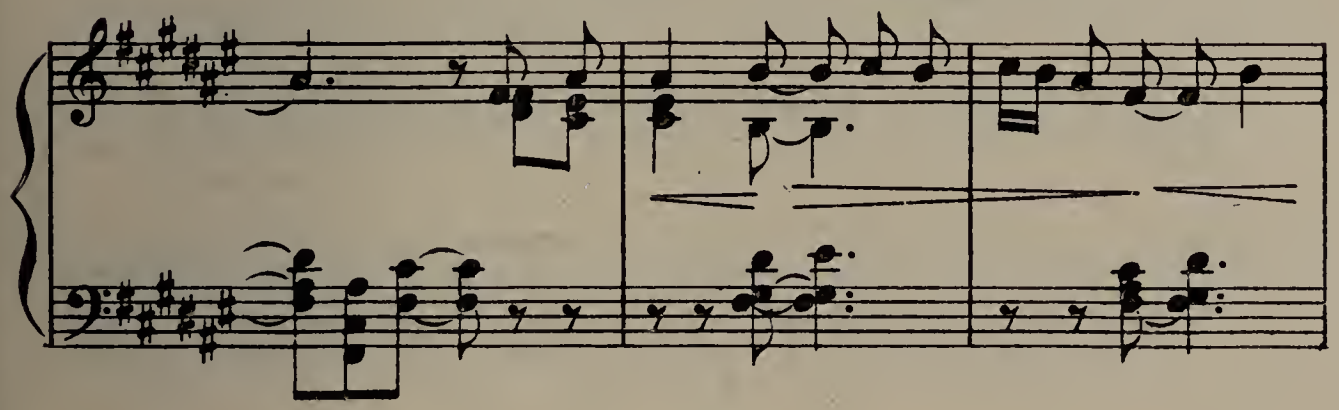
O que nun-ca es - tu-ve lon - xe



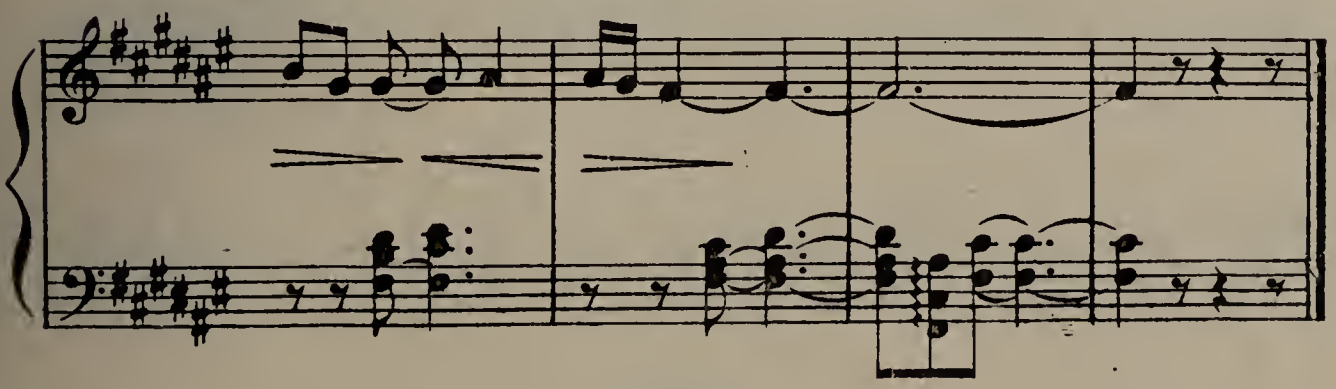
Non sa - be o qu'é pa-de-cer



¡De lonx'as pe - nas aumen-tan Pa - ra



.quen sa - be que-rer!



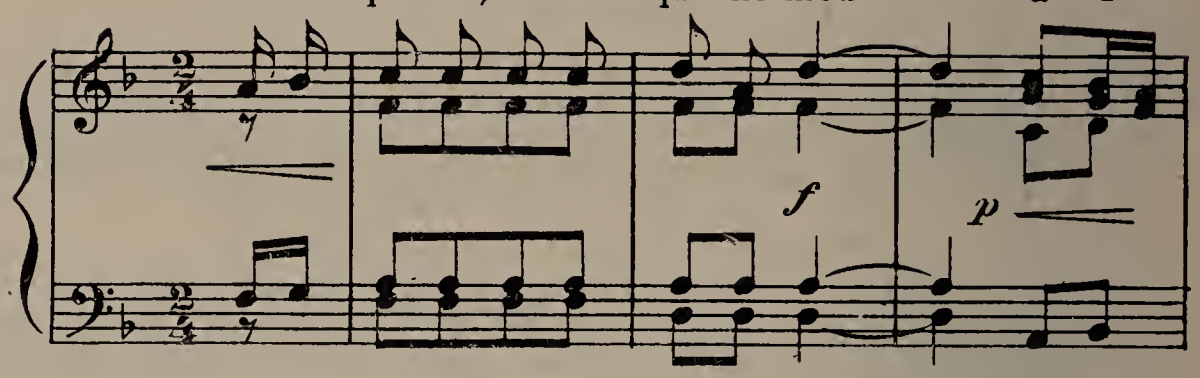
239)

Balada

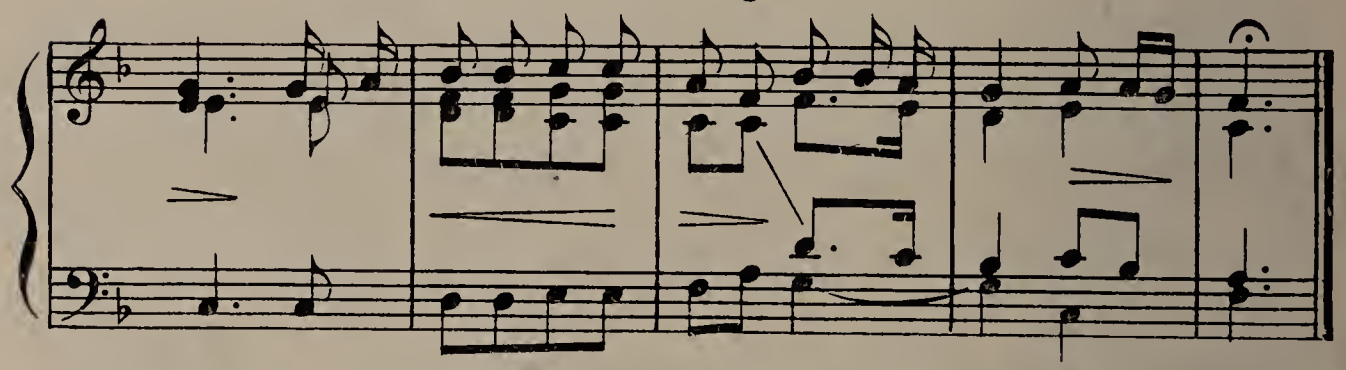
Lugo

Allegro con moto

Fa-rru-qui-ño, Fa-rru-qui-ño meu a -



mor, Es-tu-dí-a pa-ra cre-go Se-rá-lo meu con-fe - sor..



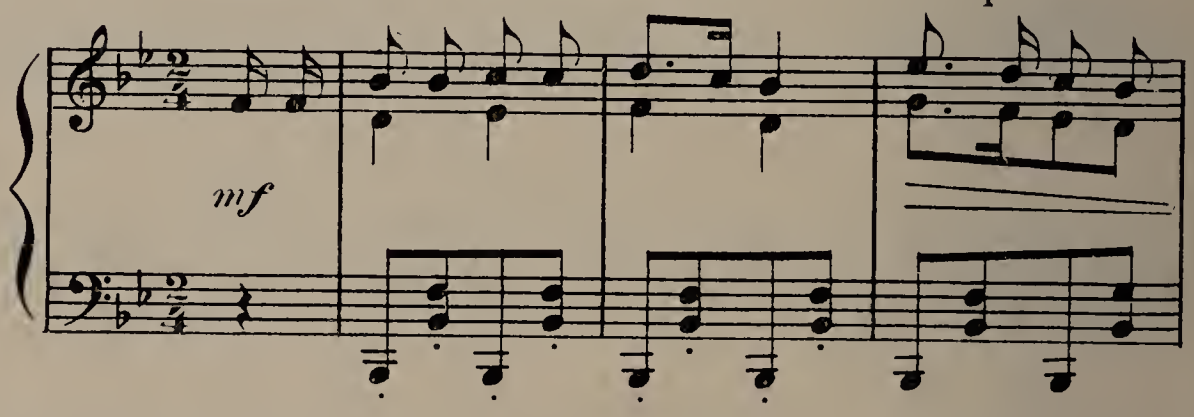
240)

Balada

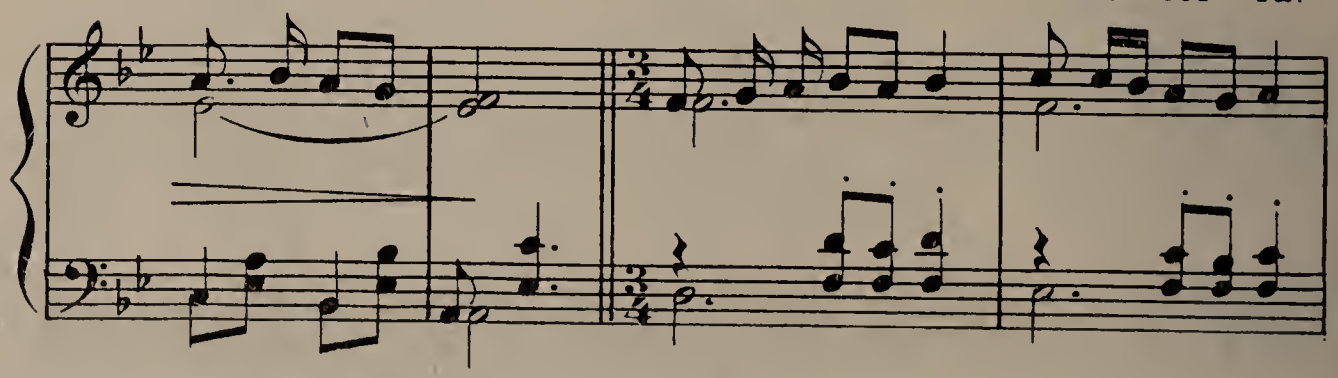
Lugo

Allegretto

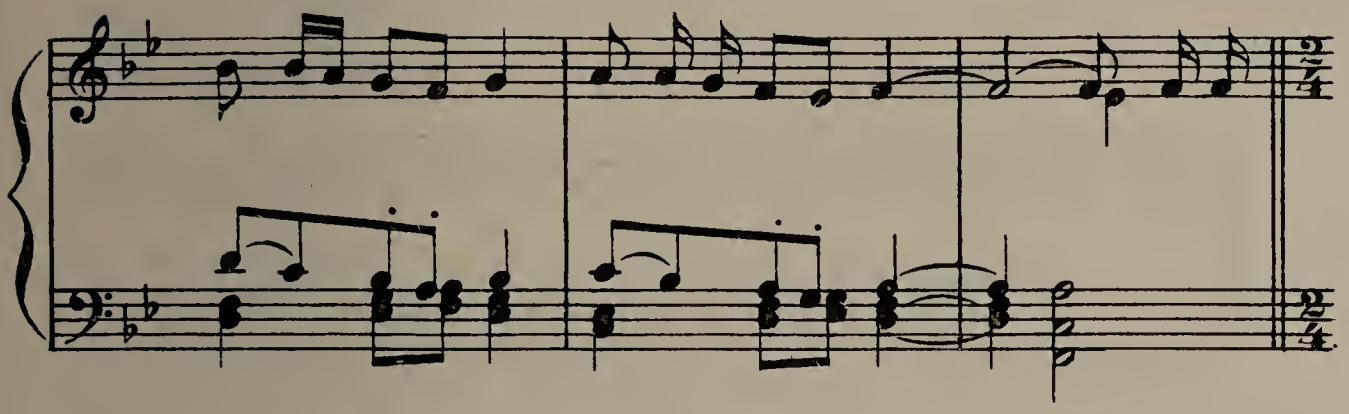
Non sei lêr nin es-cre-bir Nin poñer o .



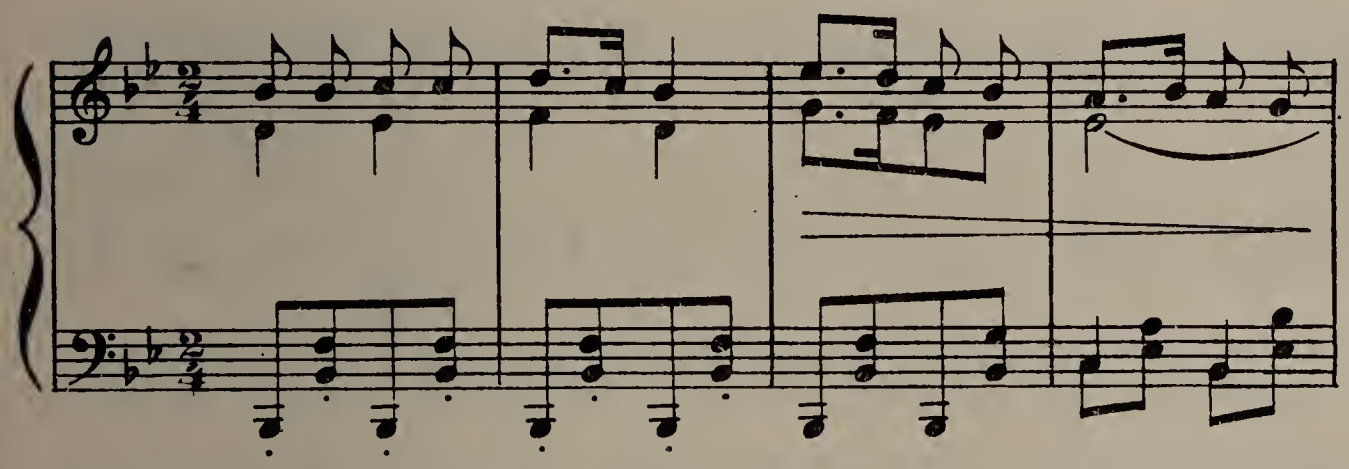
pé de ro - da: Es-trenare'i a mon-tei - ra.



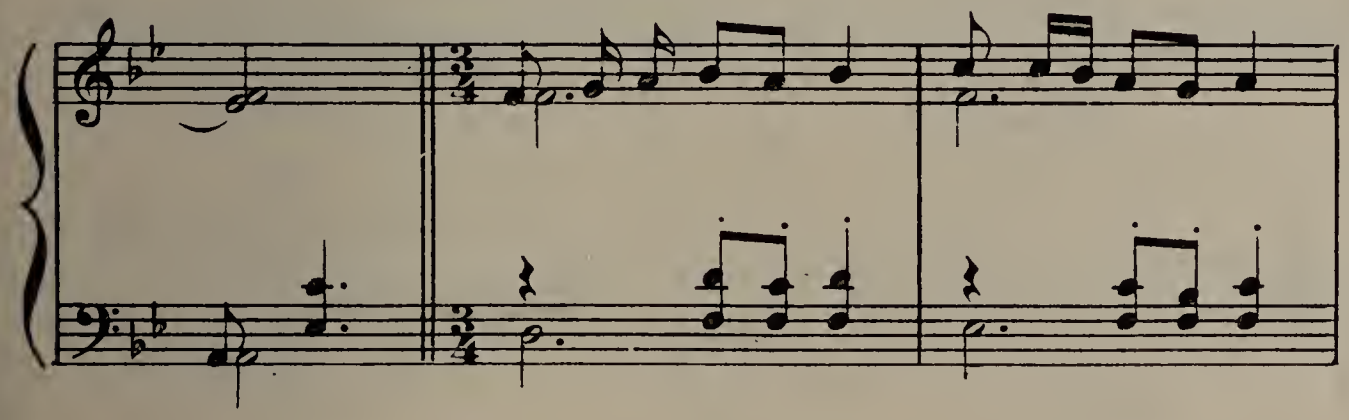
O di_a d a tu-a bo - da _____ Mo_re_



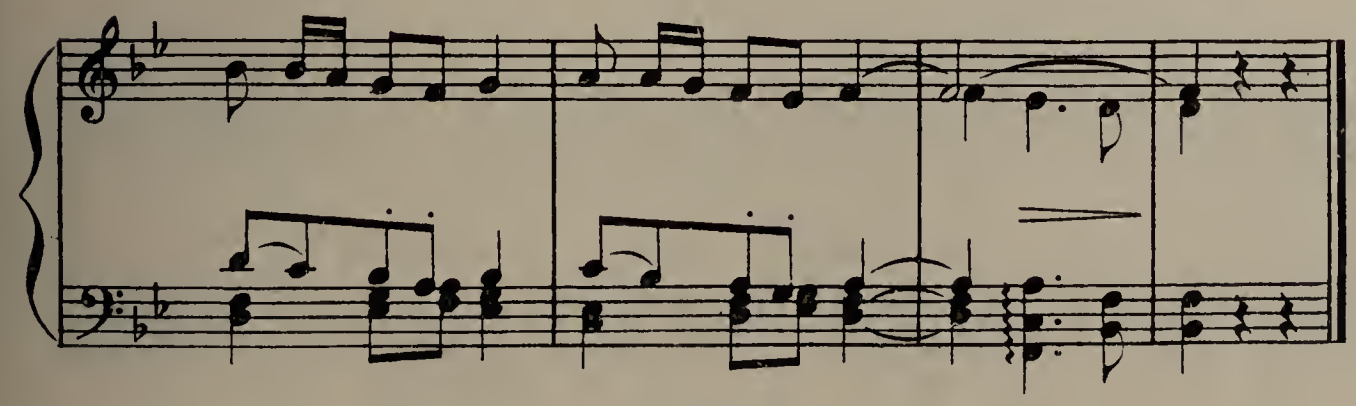
ni_ña co mo min, Vai - te la_var o pi_



lón; Que an que te la - ves e la - - ves



Mo_re_ni - ña és de na - ción _____



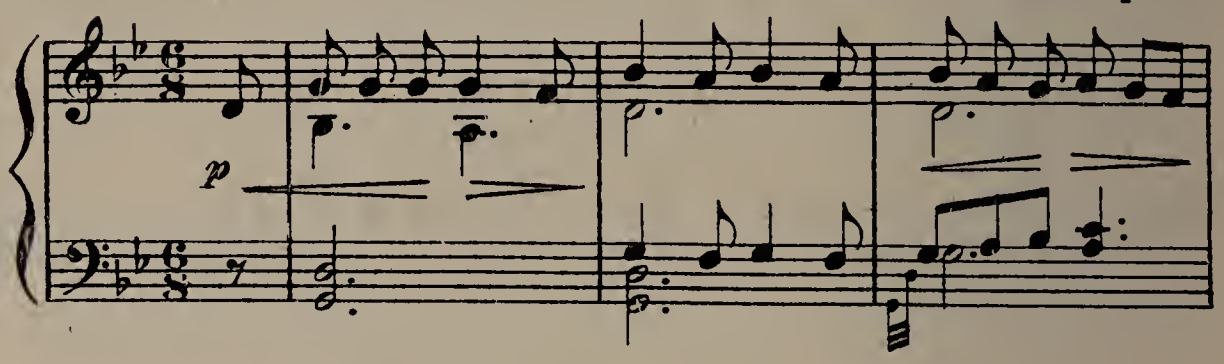
241)

Balada

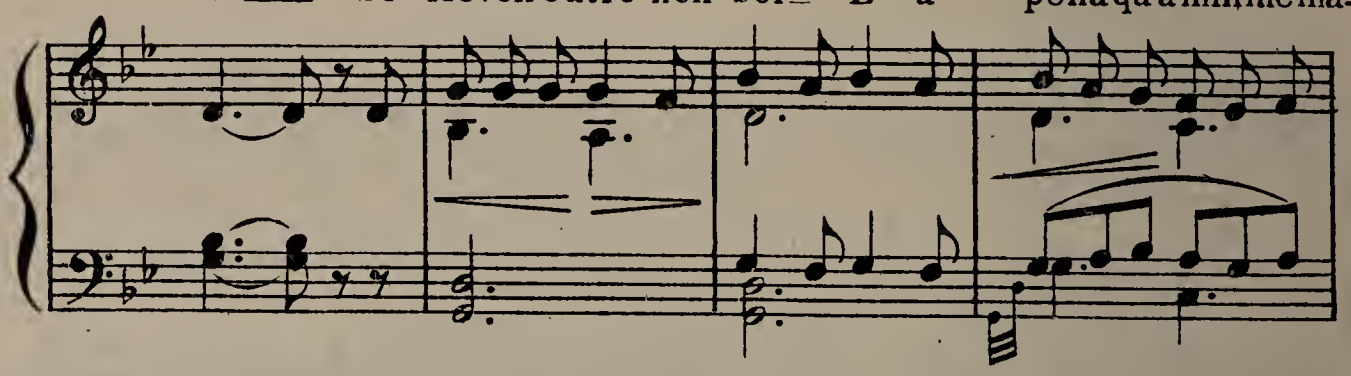
Coruña

Facilitada por
Don Ramón de Arana

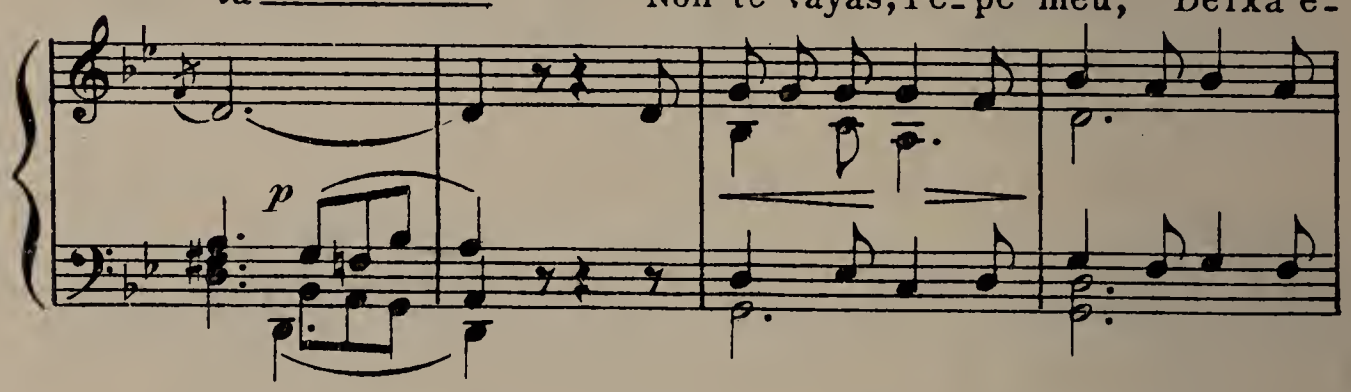
EL Ho - xe voume de sol - da - do E dei - xo a miña rapa -



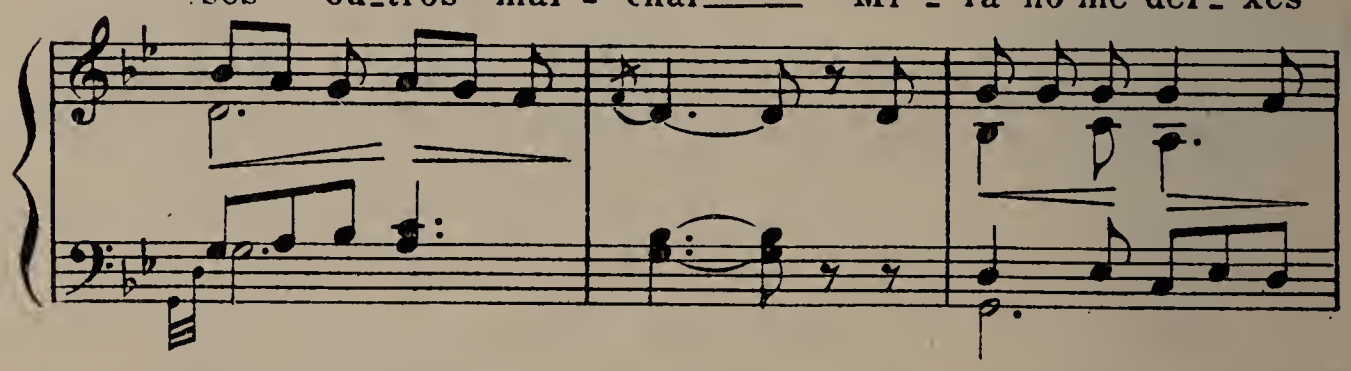
za___ Si lleven outro non sei_ E a pena qu'á min me ma-



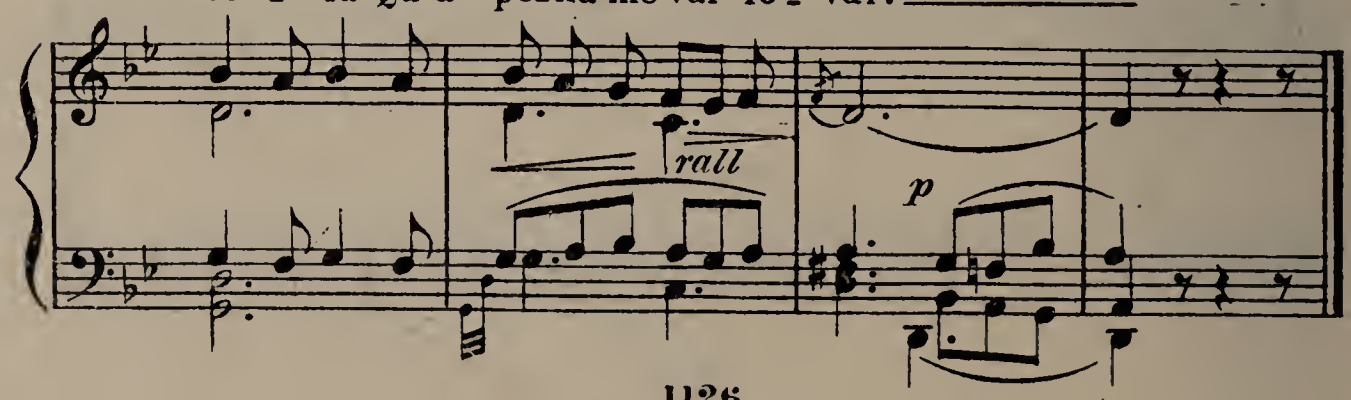
ta___ ELLA Non te vayas, Pe_pe meu, Deixa e-



ses ou_tros mar - char___ Mi - ra no me dei_ xes



so - la Qu'a pe_na me vai le_ var.___



242)

Balada

Lugo

Andantino

Mi - ña nai á min cri - u - me

Pa-ra ben pouca for - tu_na ¡pa ra vender as que i_

cresc.

ro - as Os farrou - pei - roz d'a Cru - ña

dim.

243)

Otra

Lerez (Pontevedra)

Larghetto

Meus o - lli - tos de pra - cer: Meus o -

lli - tos de pra - cer: se na - ce - mos un pro -

dim.

ou - 1. tro Meus o - 2. tro quell' ha -

be - - mos de fa -

cer que ll'ha - be - -

- mos de fa - cer.

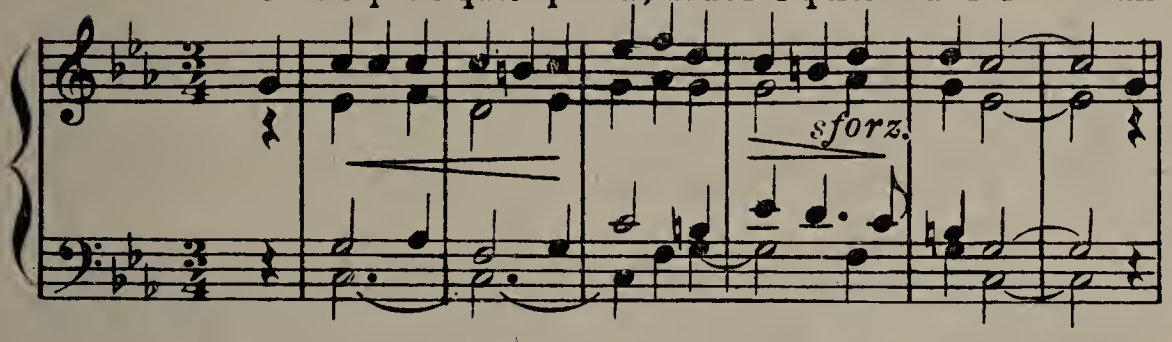
244)

Cantiga

Santander

Recogida por
Don Antonio Sos

Andantino



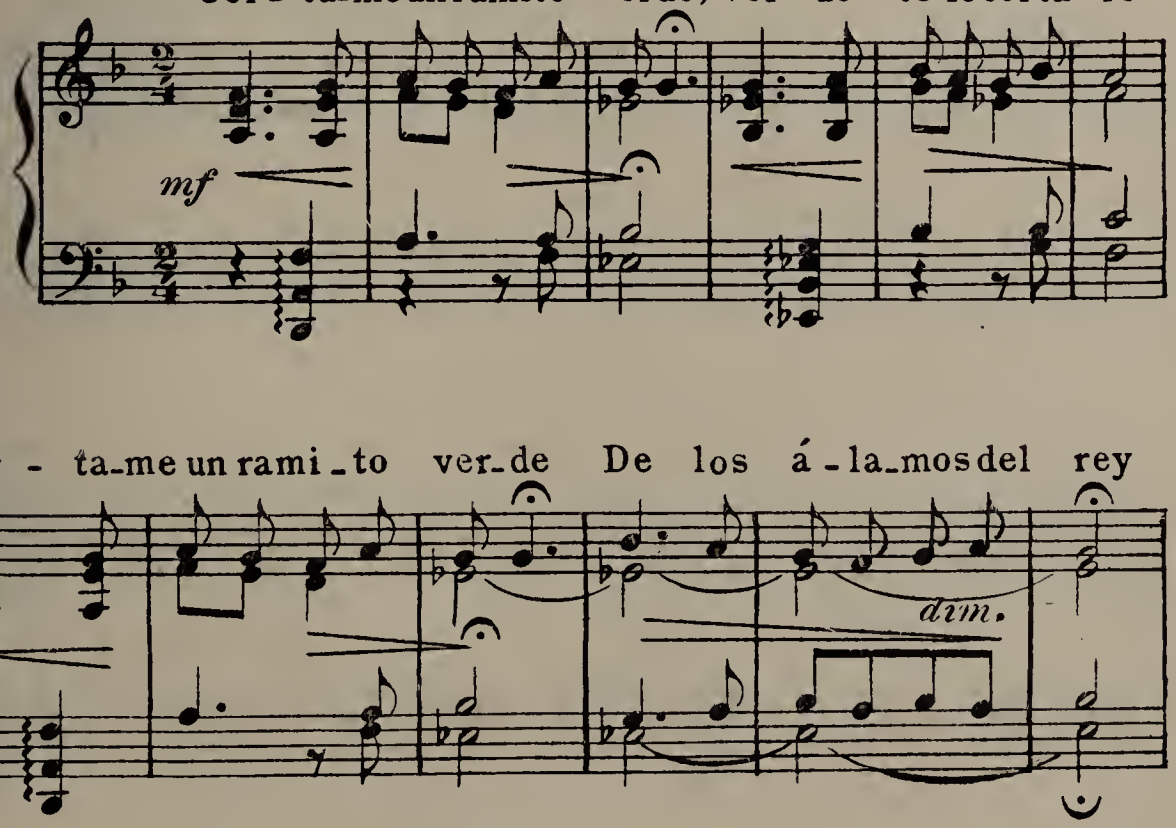
245)

Otra

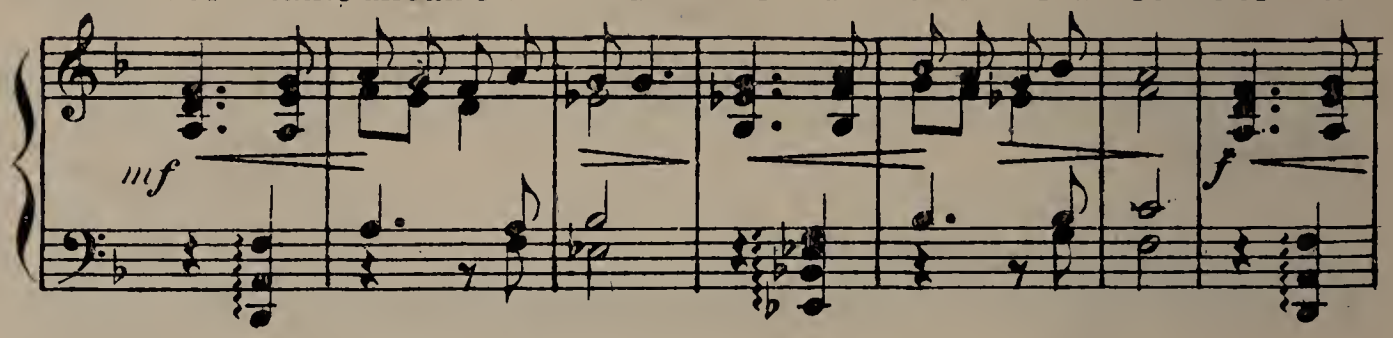
Asturias

Recogida por
Don R. Menendez Pidal

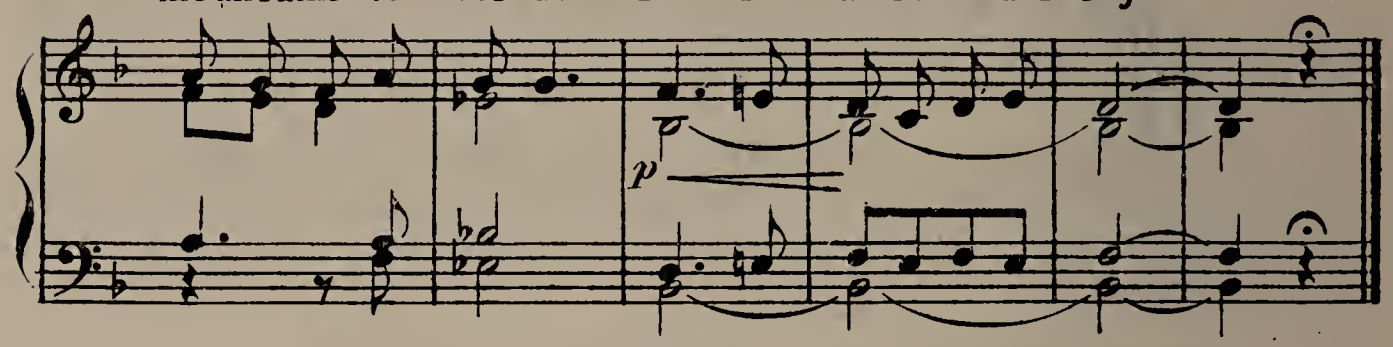
Allegro



Cór - tame un rami-to verde Ver - de te lo corta - ré Cór - ta-



me un rami - to ver-de De los á - lamos del rey.



246)

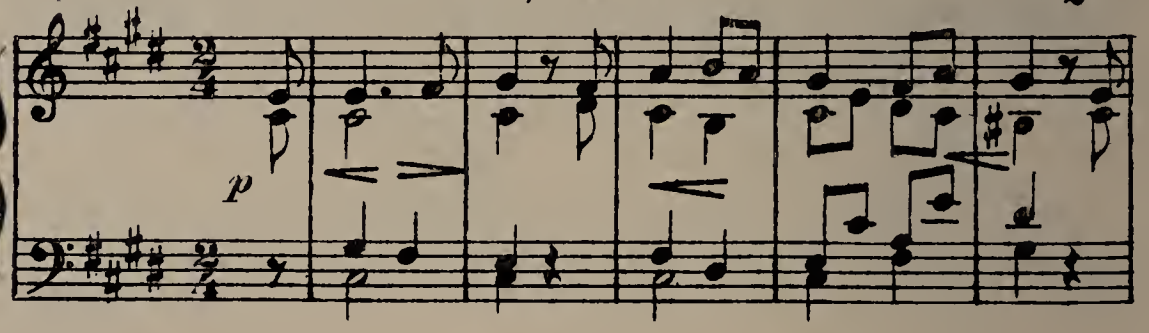
Otra

Asturias

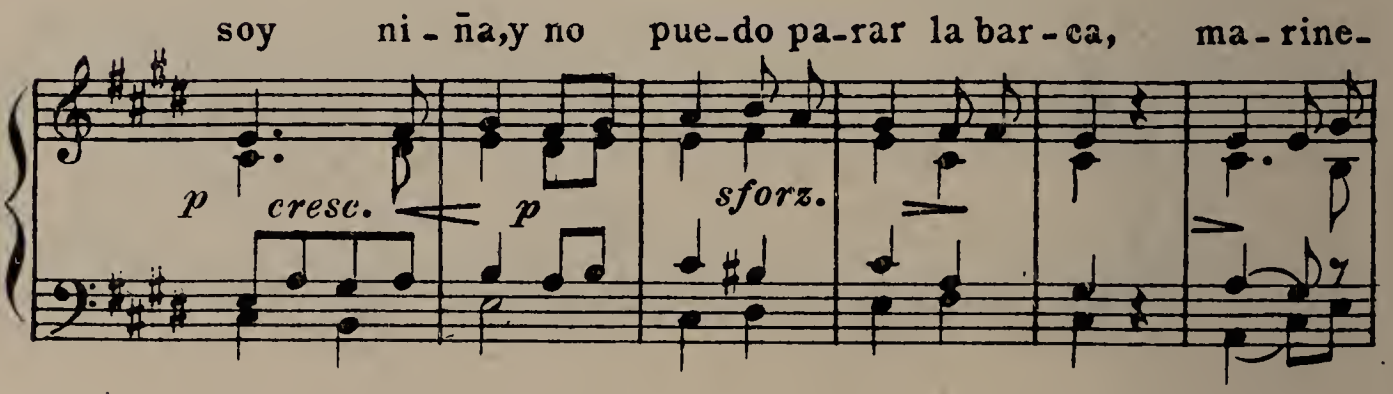
Recogida por
Don R. Menendez Pidal

Andantino

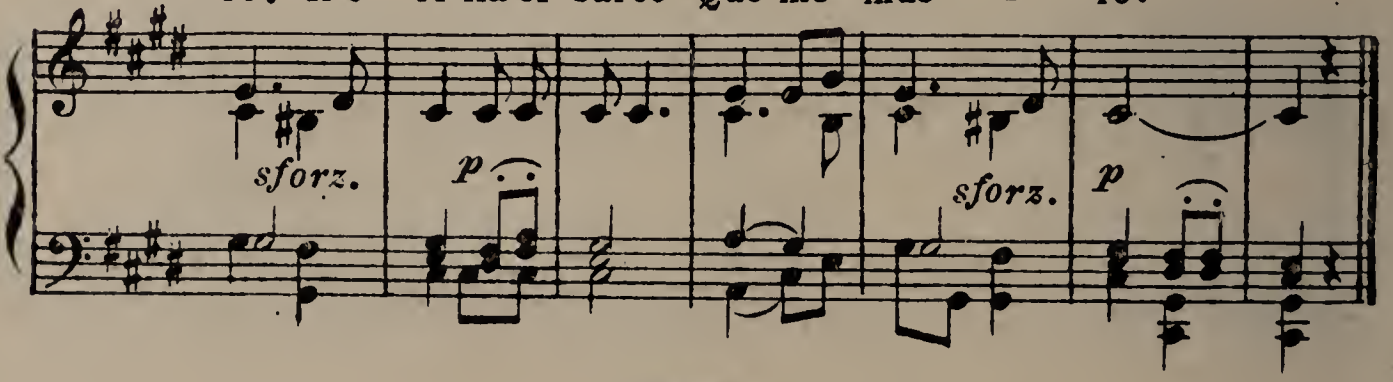
A-tra - ca, a-tra - ca, Que



soy ni - ña, y no pue-do pa-rar la bar - ca, ma - rine-



ro. A-o - ri-lla el barco Que me mue - ro.



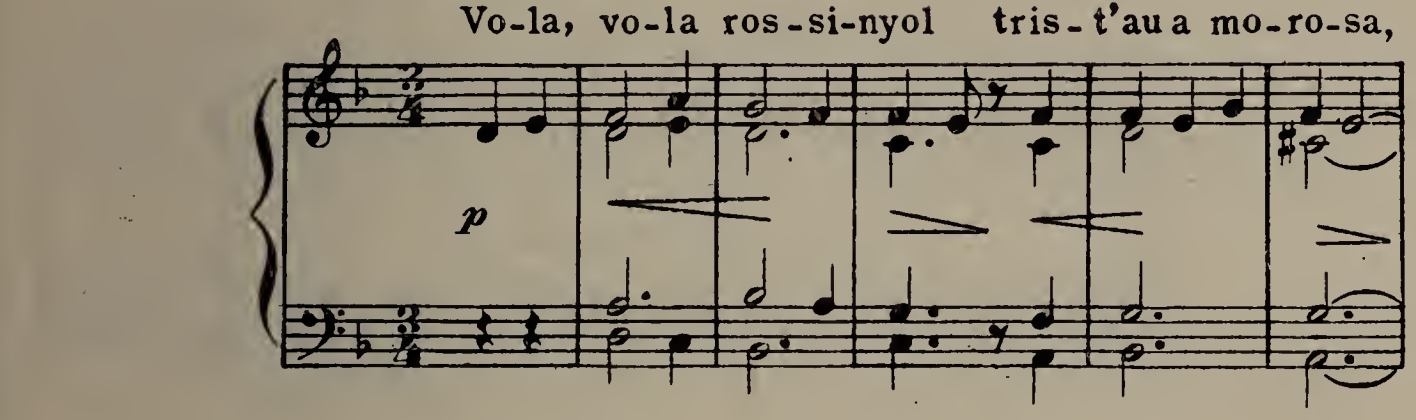
247)

Codolada

Palma de Mallorca

Recogida por
Don Antonio Noguera

Andantino

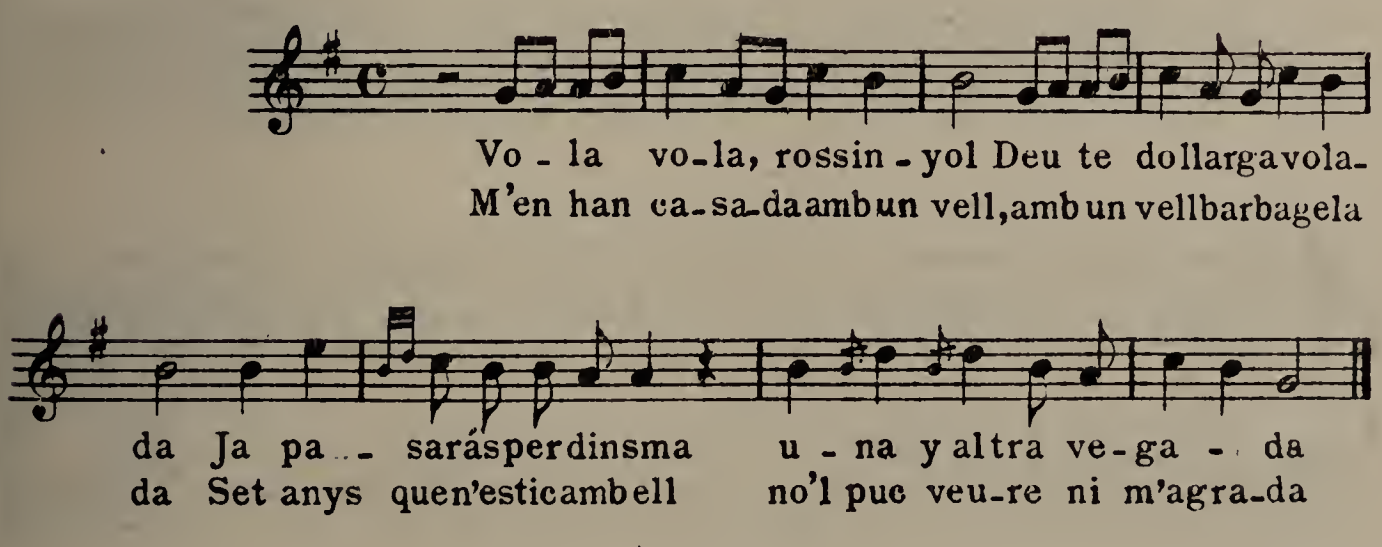


247 bis)

Variante

Palma de Mallorca

Recogida por
Don A. J. Pont



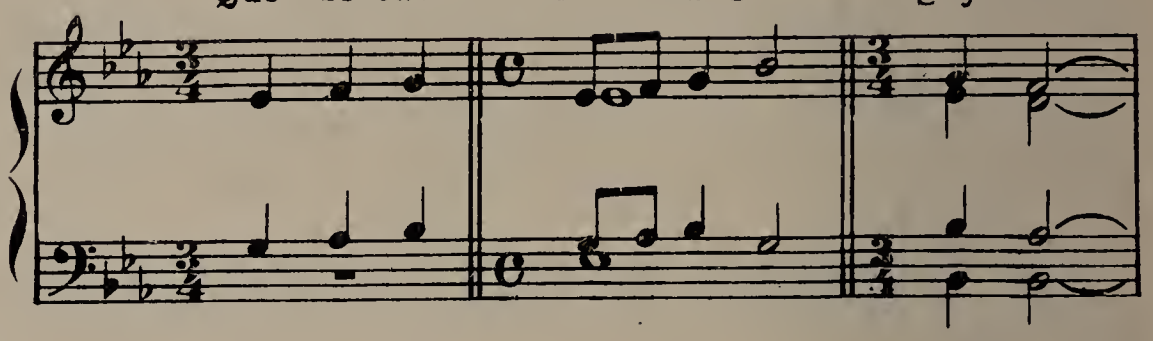
248)
Corranda

Collbató (Cataluña)

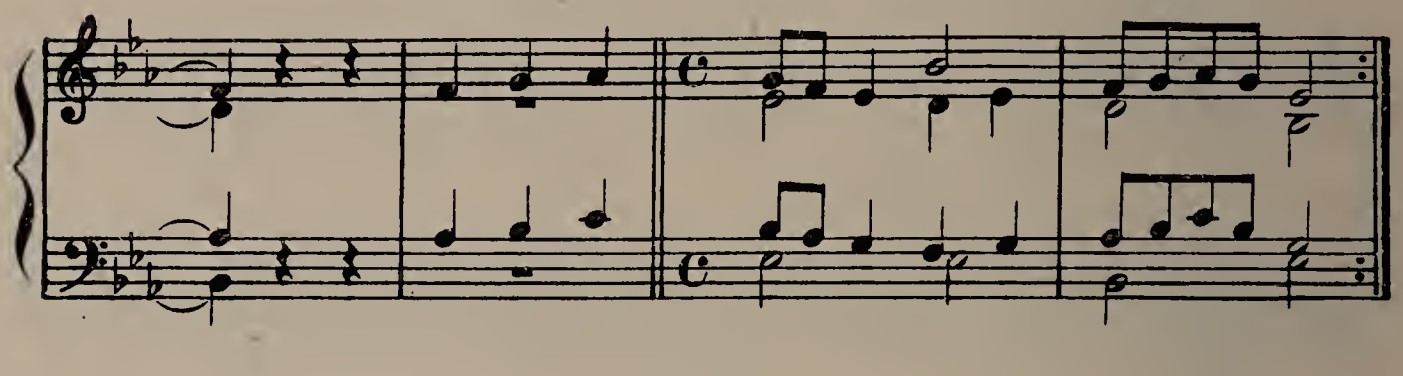
De la colección de Bertrán y Bros

Moderato

U - na got - lla n'hi sen - ti - da____
Que si cas hi can-ta gay - re____



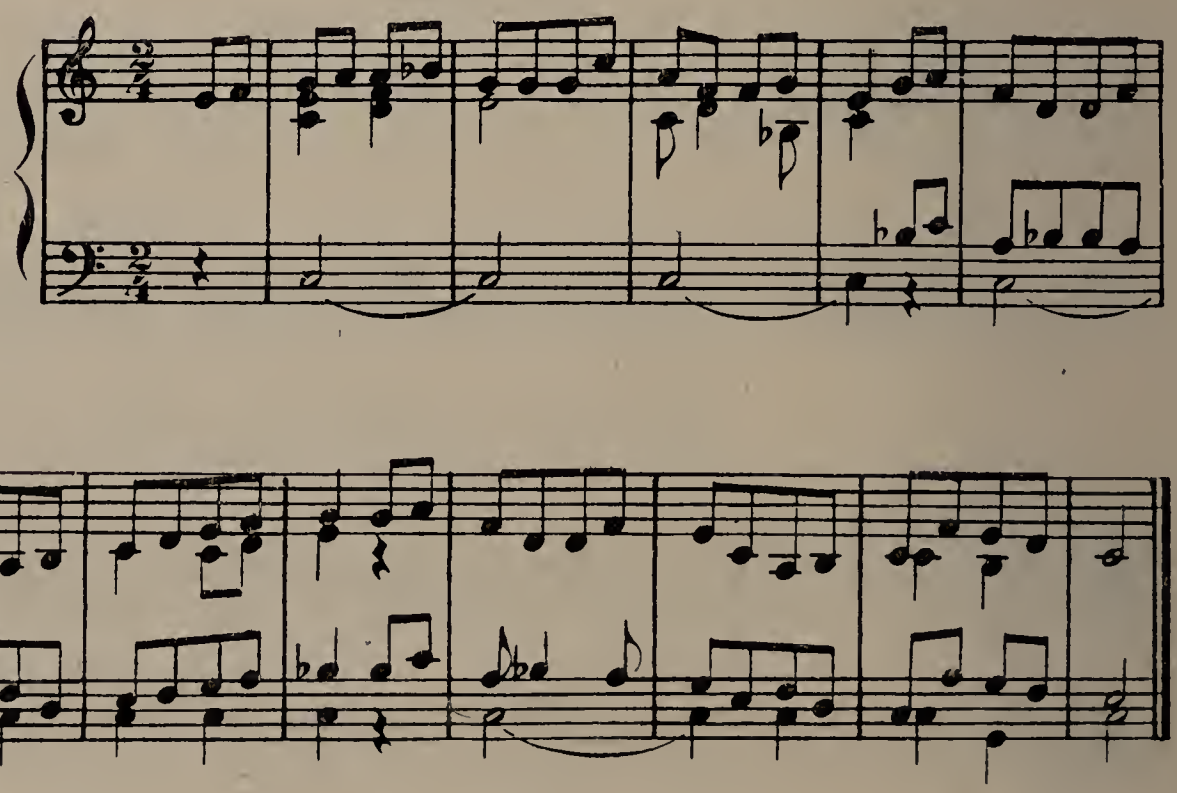
____ A la ser - ra de Pi - nos.____
____ No hi fal - ta - ran cas - sa - dors.____



249)
Glosada

Artá (Palma de Mallorca)

De la colección de A. Noguera



250)
Canción

Aranda

Recogida por
D. R. Menendez Pidal

All.^tto mosso

Va - mo - nos a Ma - dri - de

leggiero

A ver ga - la - nes y da-mas

sforz.

A - lli que las hay bo - ni - tas,

deciso

Bo - ni - tas y mu a - dor - na - das.

rall.

251)
Otra

Asturias

Recogida por
D. R. Menendez Pidal

Moderato

Solda-di-to de a-ca-ba-llo Lásti-ma que el rey te lle-ve,— Quien te pu-die-ra o-cultar— En-tre ro-sas y cla-ve-les— Sol-da-di-to de a-ca-ba-llo Que llevas en la mochi-la?— Lle-vo las ar-mas del Rey— Y el co-ra-zon de una ni-ña.—

252)

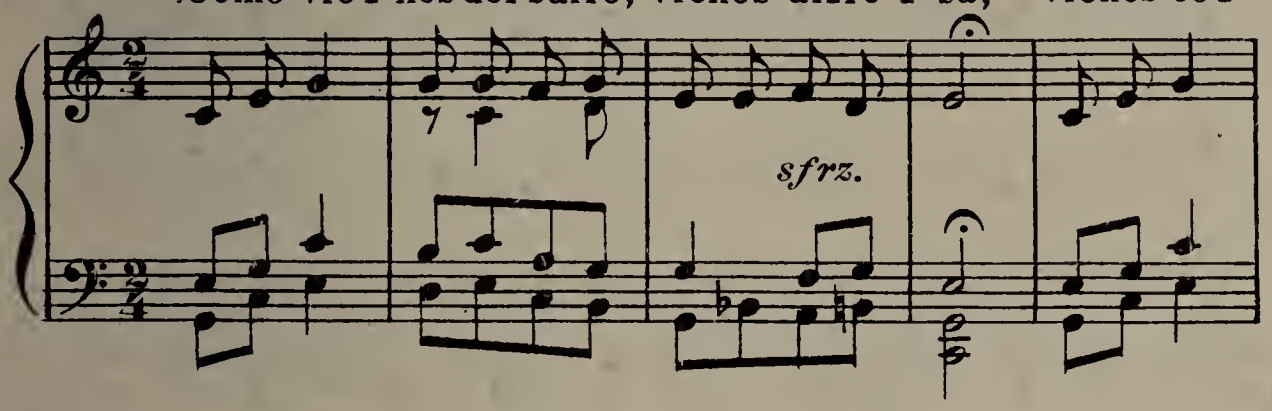
Canción

Asturias

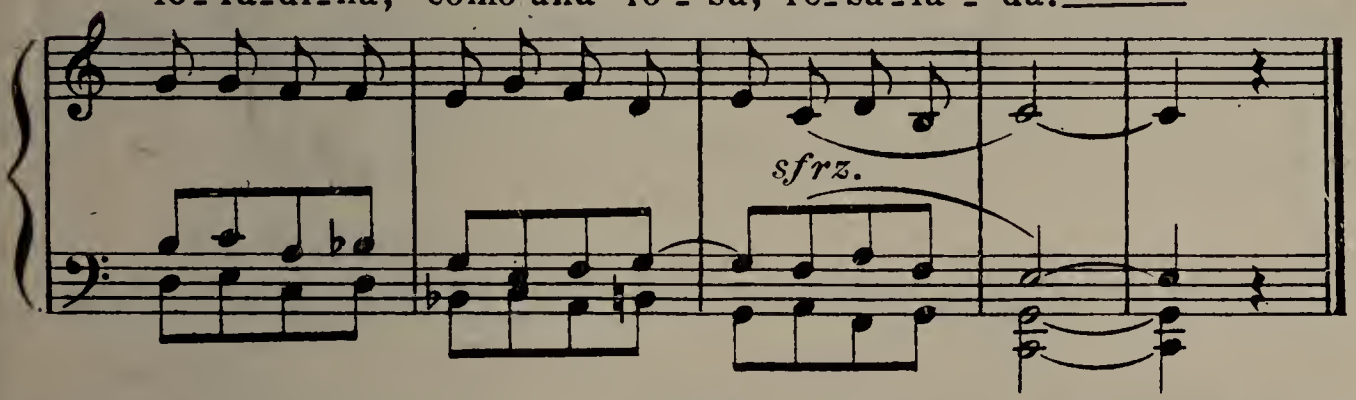
Recogida por
Don R. Menéndez Pidal

Lento un poco

Como vie - nes del baile, vienes ai-ro - sa, vienes co -



lo-ra-di-ña, como una ro - sa, re-sa-la - da.



253)

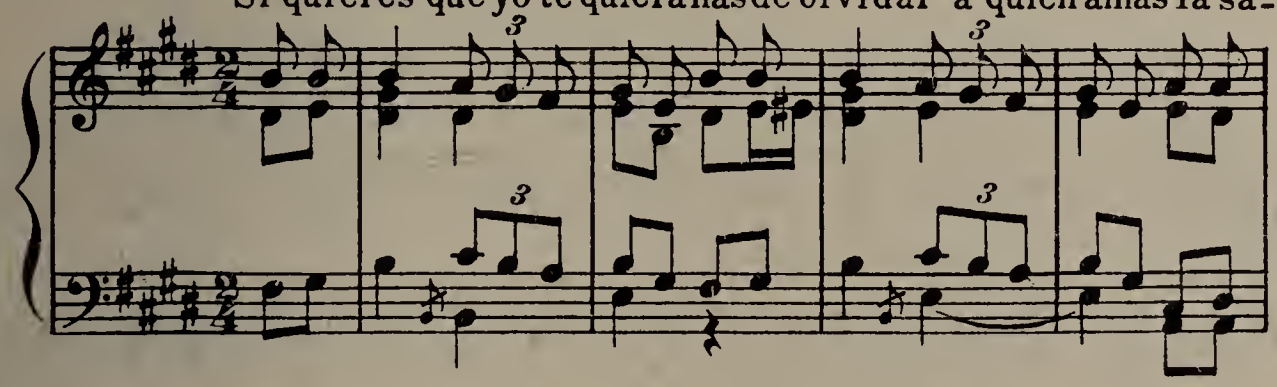
Canción

Asturias

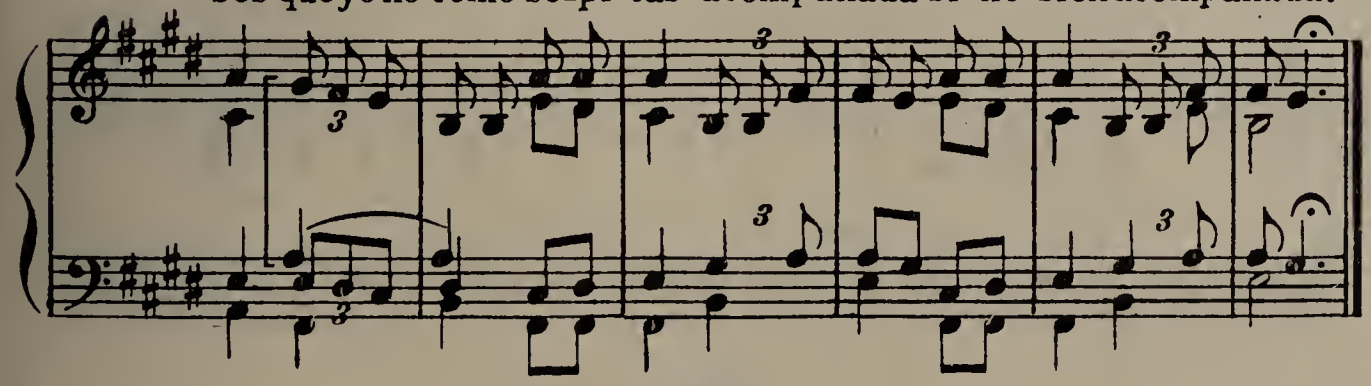
Recogida por
Don R. Menéndez Pidal

Allegretto

Si quieres que yo te quiera has de olvidar á quien amas Ya sa-



bes que yo no como so-pi-tas acòmpañada si no bien acompañada.



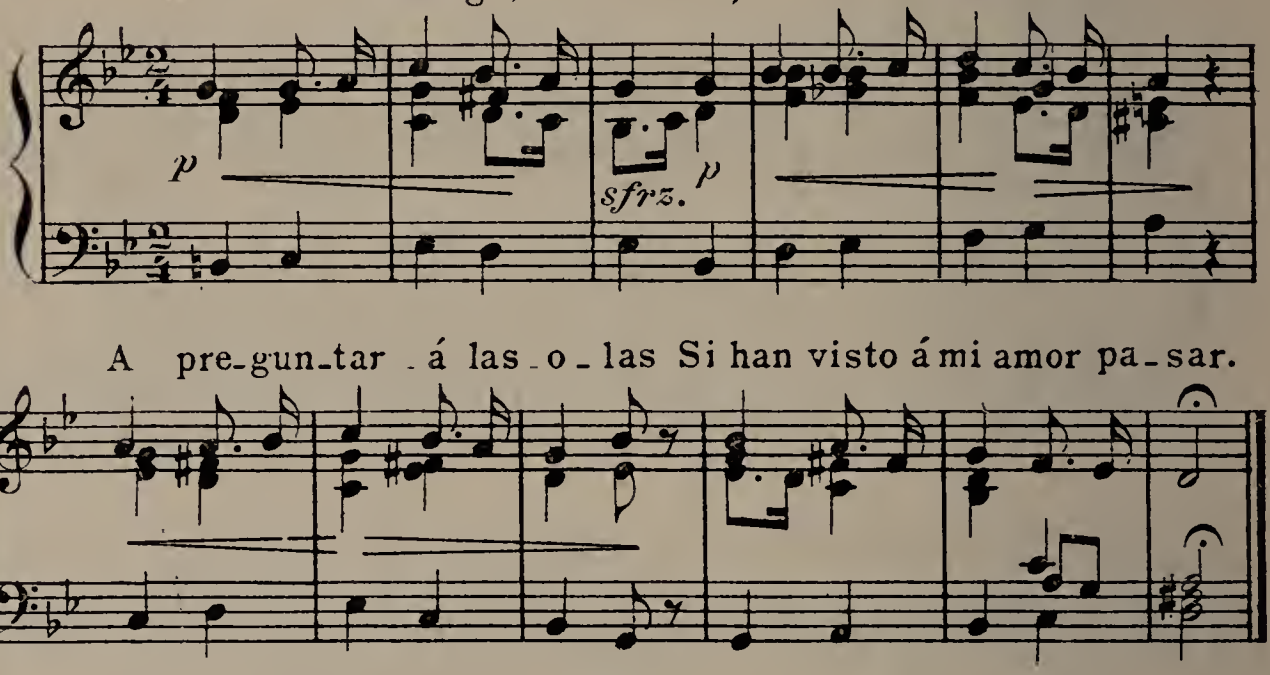
254)

Canción

Asturias

Recogida por Don R. Menéndez Pidal

Larghetto



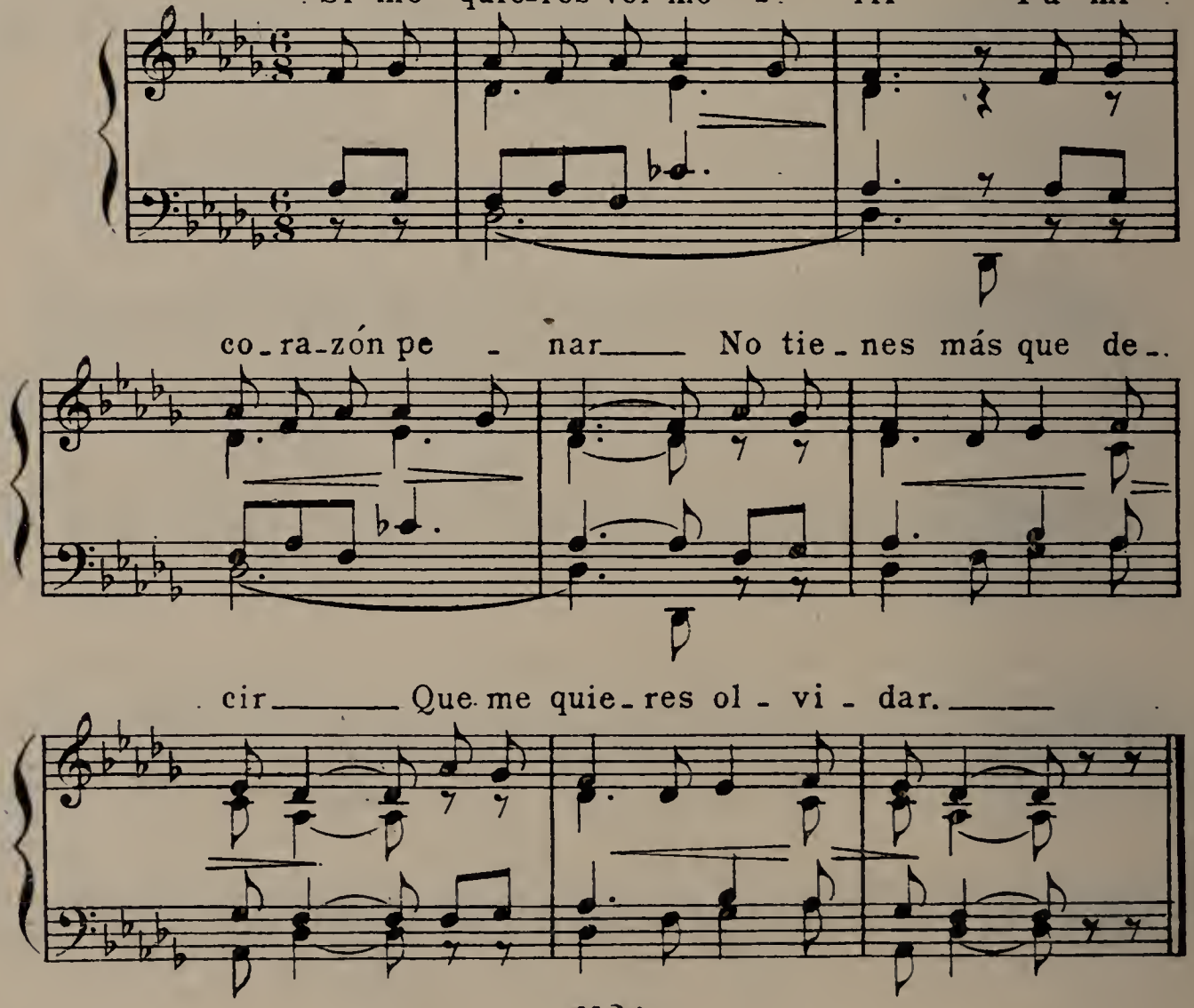
255)

Canción

Asturias

Recogida por Don R. Menéndez Pidal

Larghetto



256)

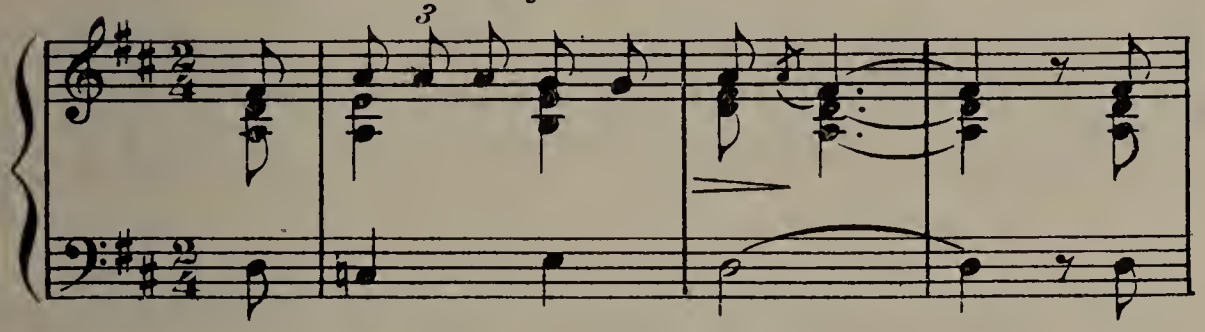
Canción

Asturias.

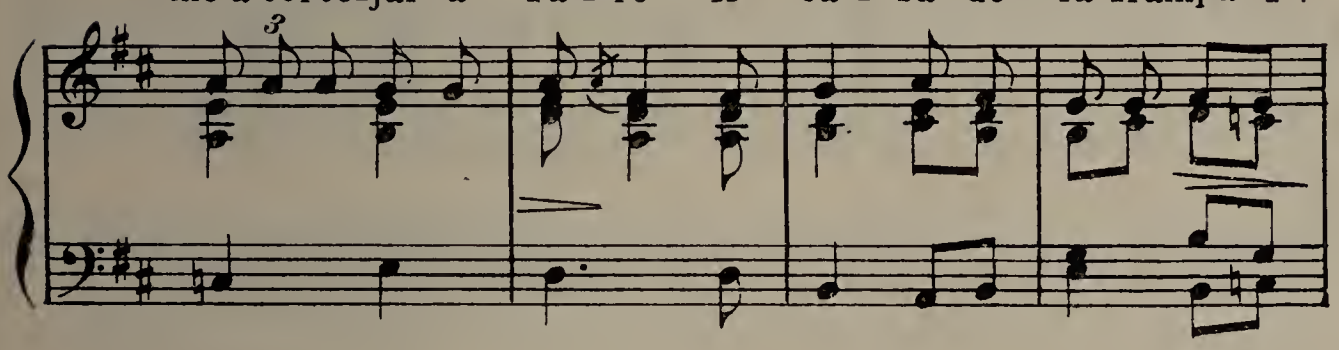
Recogida por
Don R. Menendez Pidal

Andantino

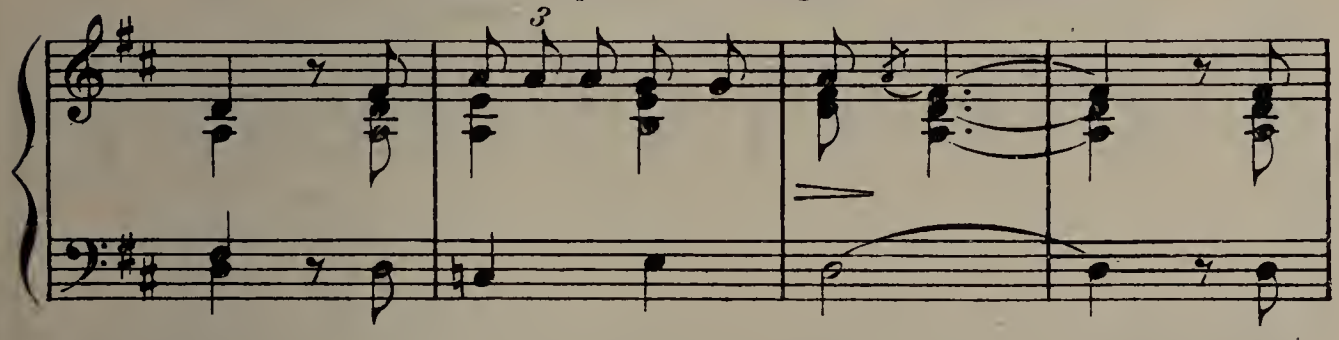
Fui-me á cor-te-jar á Fa - ro Fui -



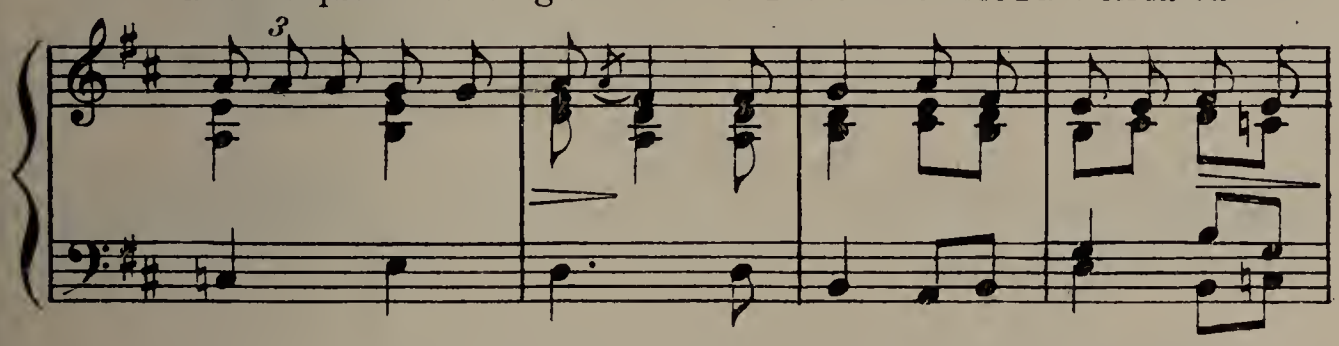
me á corte-jar á Fa - ro A ca - sa de la Trampa - -



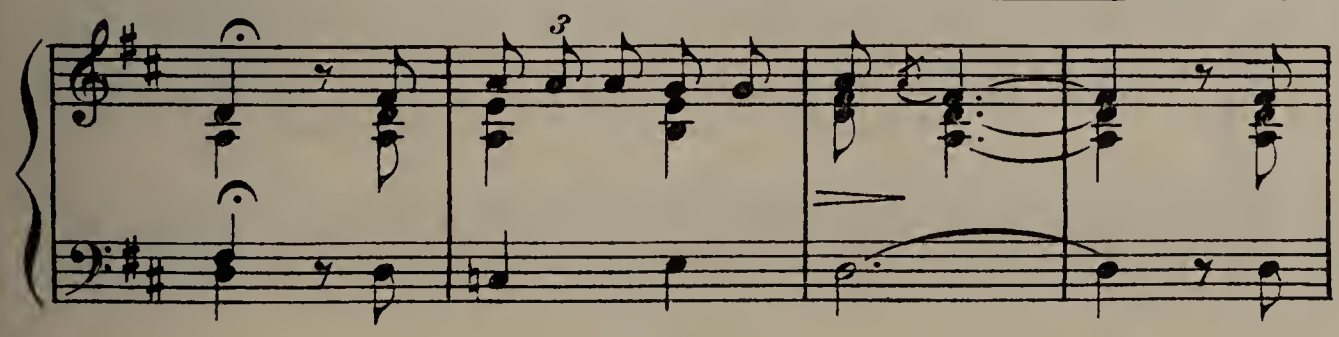
na Por mucho que madru - gue - i Por



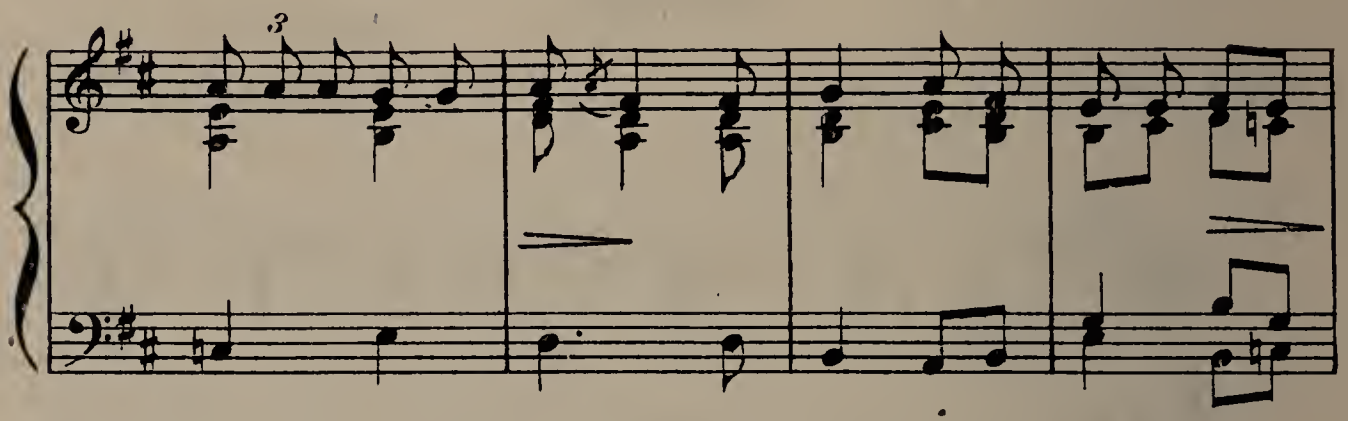
mucho que madru - gue - i A - ma - ne cio-me en la ca -



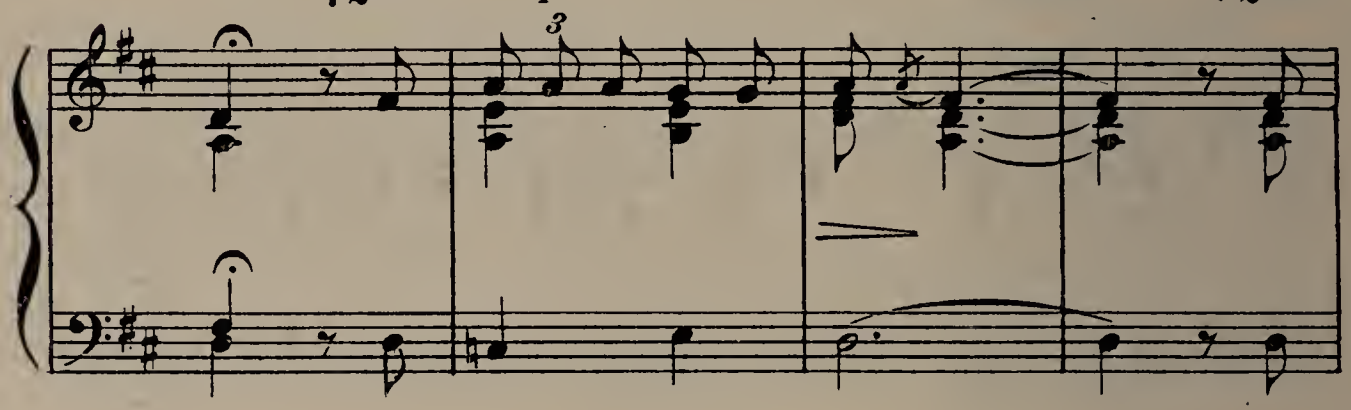
ma. La bra-ña de Canda - no - sa La



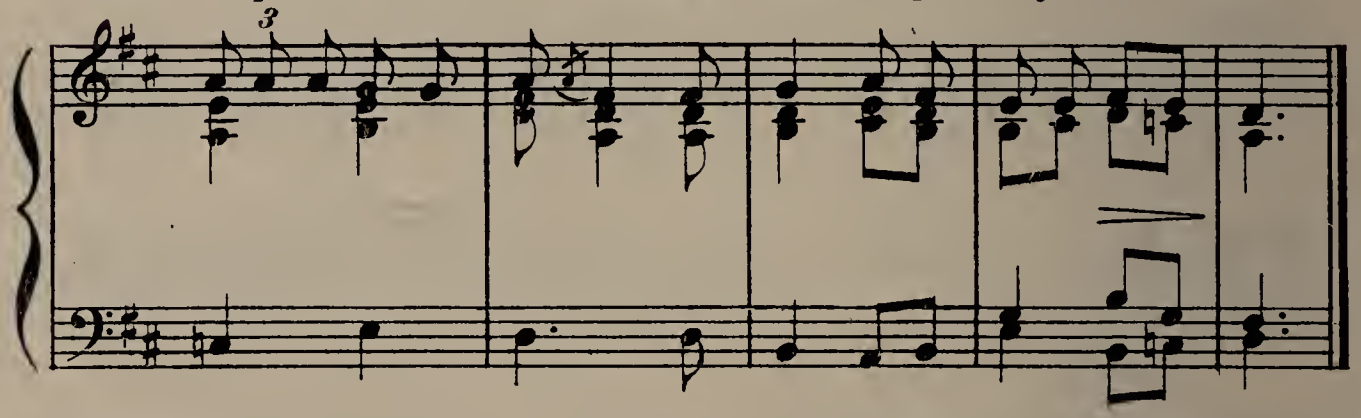
braña de Can-da-no-sa T'a me-ti-do en-tre dos ri-



os ¡Quien la pudie-ra se-ca-re!—— ¡Quien



la pudiera se-ca-re A los campos may flori-dos!



257)

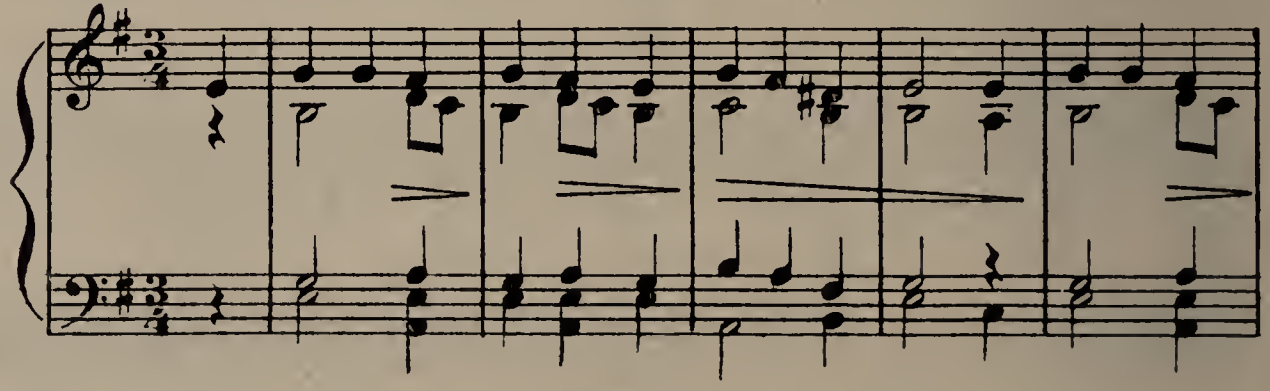
Canción

Recogida por
Don R. Menéndez Pidal

Asturias

Moderato

Dime ar-ti-lle-ri-to, di-me donde vas. Yo me voy al



mo_ro con mi ca-pi_tán á pre_pa_rar los ca_

dim.

ño-nes, bombas pa_ra dis_pa_rar

Es_pa-ña pro_mete que han de profe_sar la fe del cris_

tiano y al moro matar: ya no se pa-sa Ba_yo-na ya

dim.

no, ya no, se pue de pa sar.

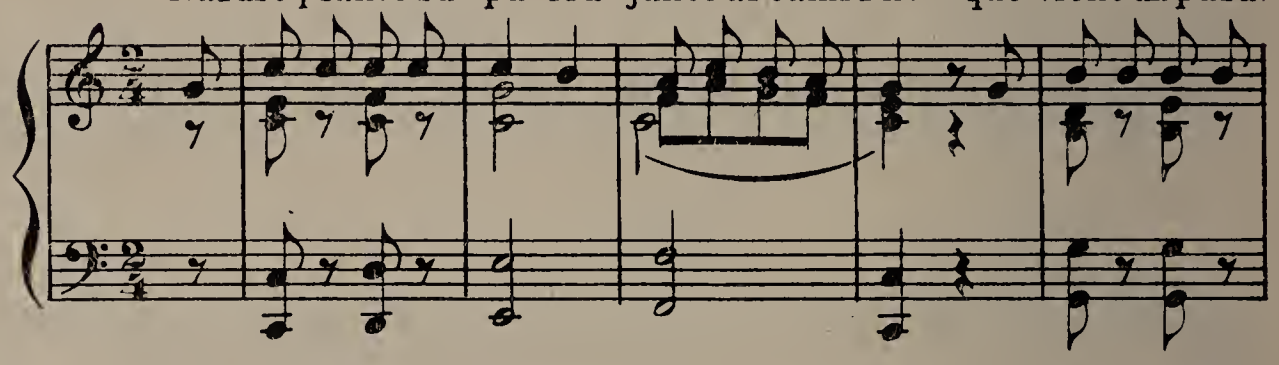
258)

Canción

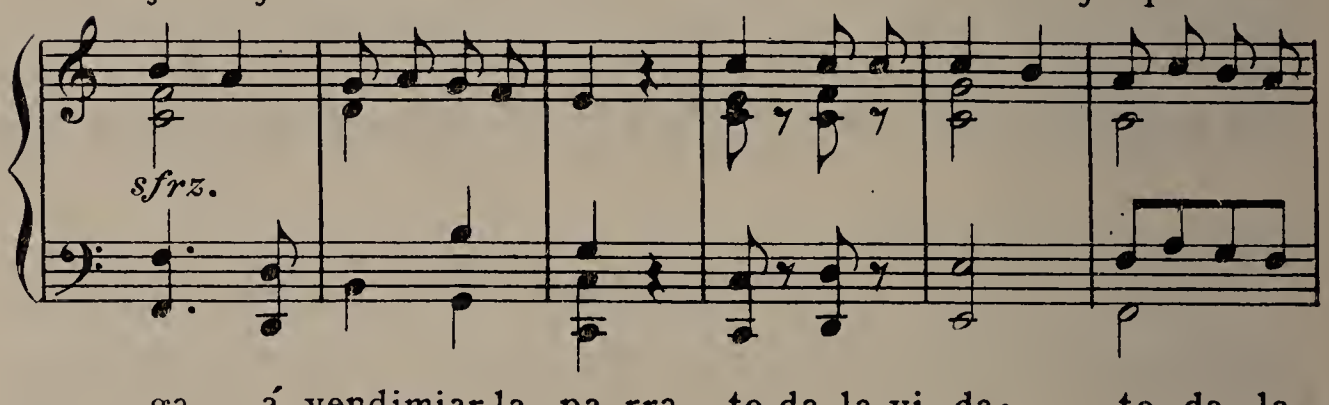
Asturias

De la colección de Don M. Hurtado

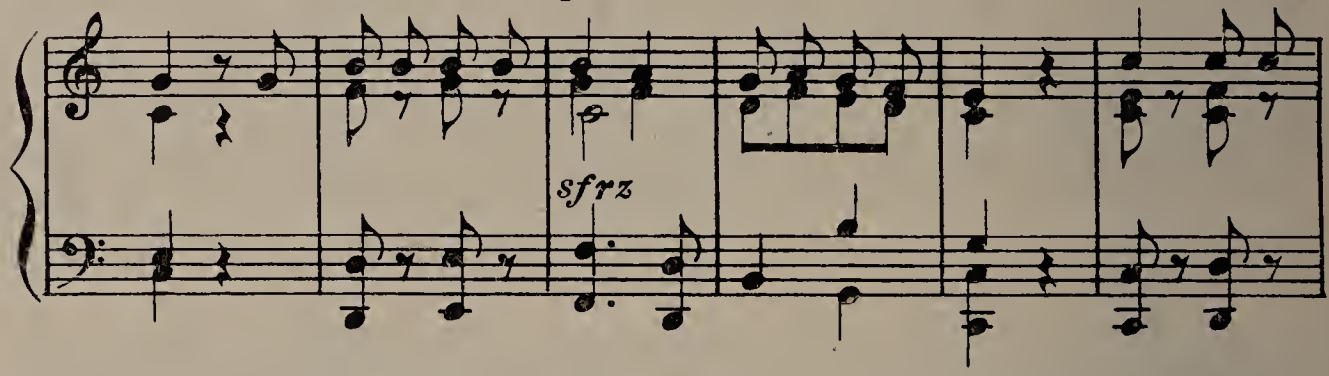
Na_die plante su pa-rra junto al cami_no que viene un pasa



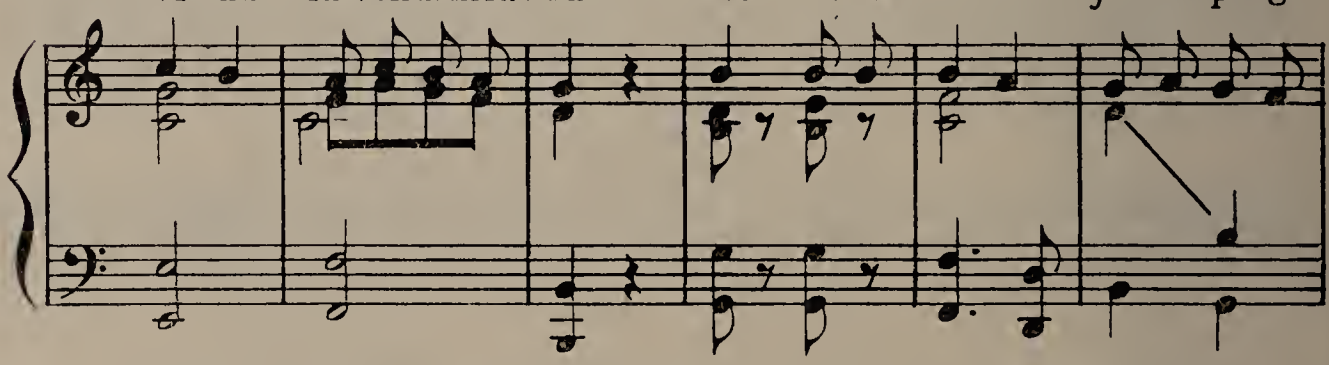
je_ro y corta un raci_mo cor-ta un ra_ci_mo y á que se obli_



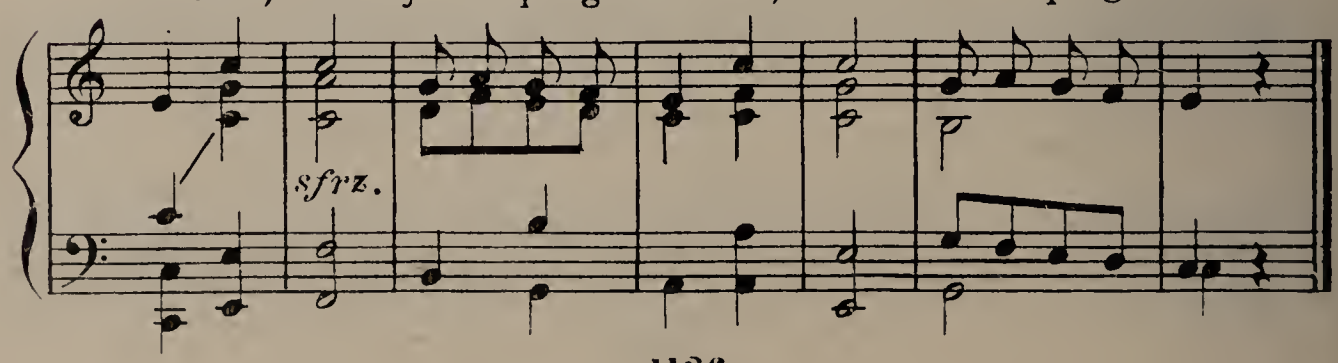
ga á vendimiar la pa_rra to_da la vi_da: to-da la



vi_da la vendimia_rá cor_ta un ra_ci_mo ya lo pa-ga-



rás. Si, si ya lo pa_ga-ras No, no no lo pa-ga_rás.



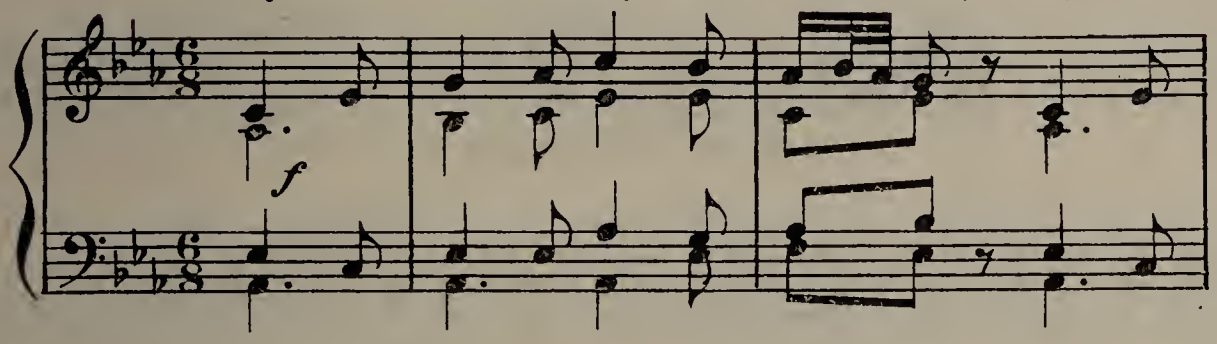
259)

Canción

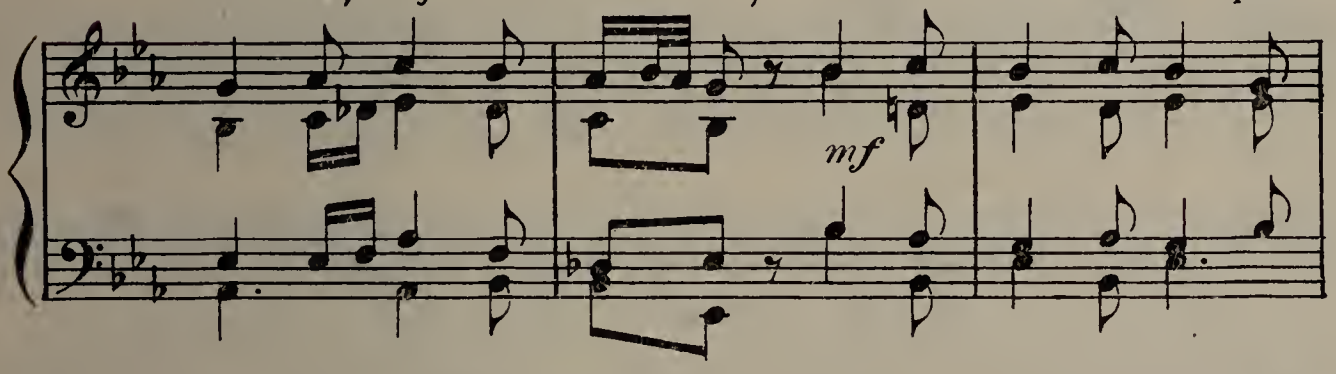
Asturias

De la colección
de Don M. Hurtado

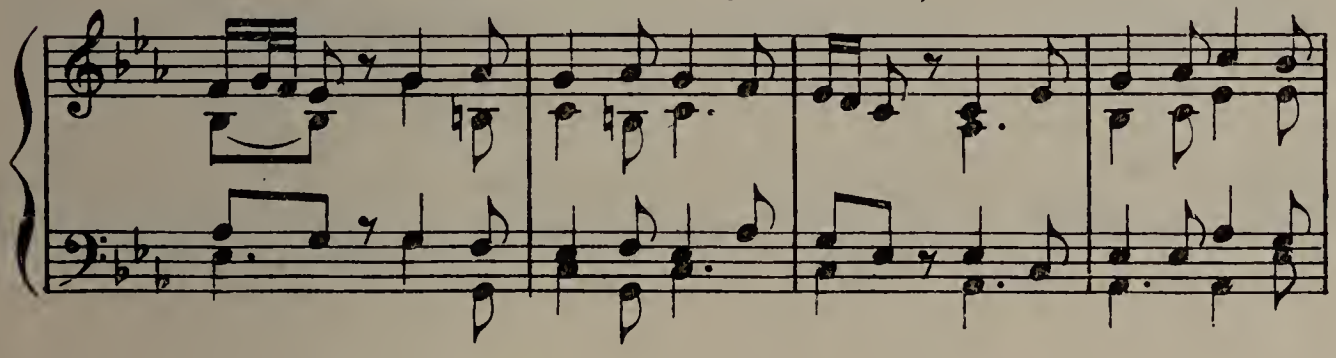
Soy de Pra-via, soy de Pra - via, Soy de



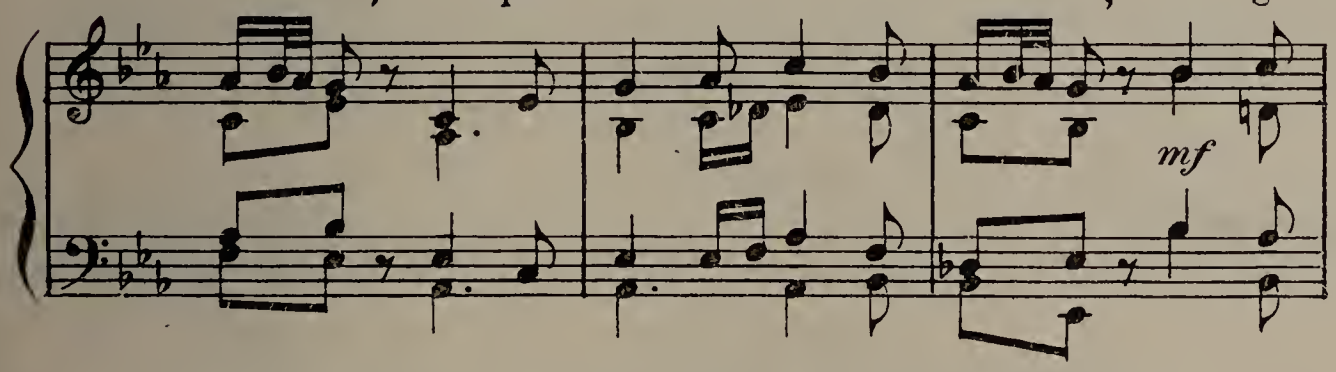
Pra-via, soy de Pra - via, Y mi ma-dre una pra-



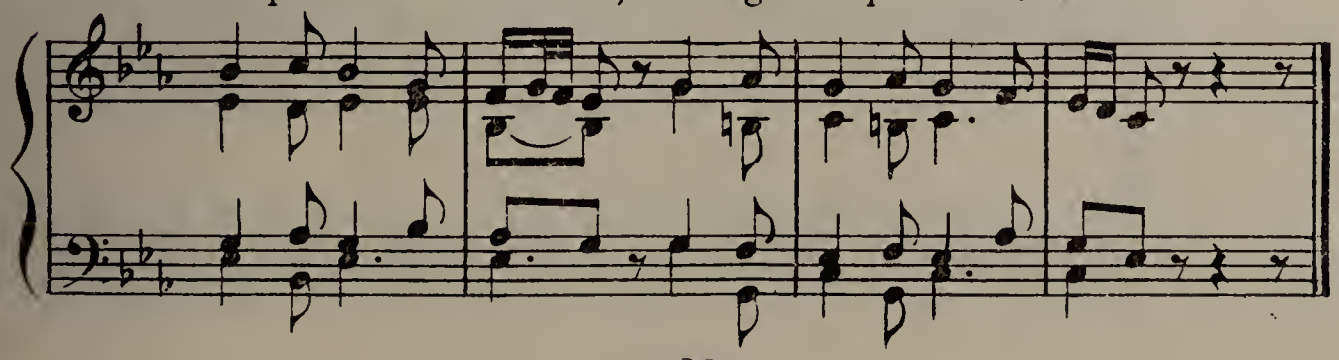
via - na, Y mi madre una pravia-na; Y por eso en mi no



ca - be, Y por e-so en mi no ca - be, Nin-gu-

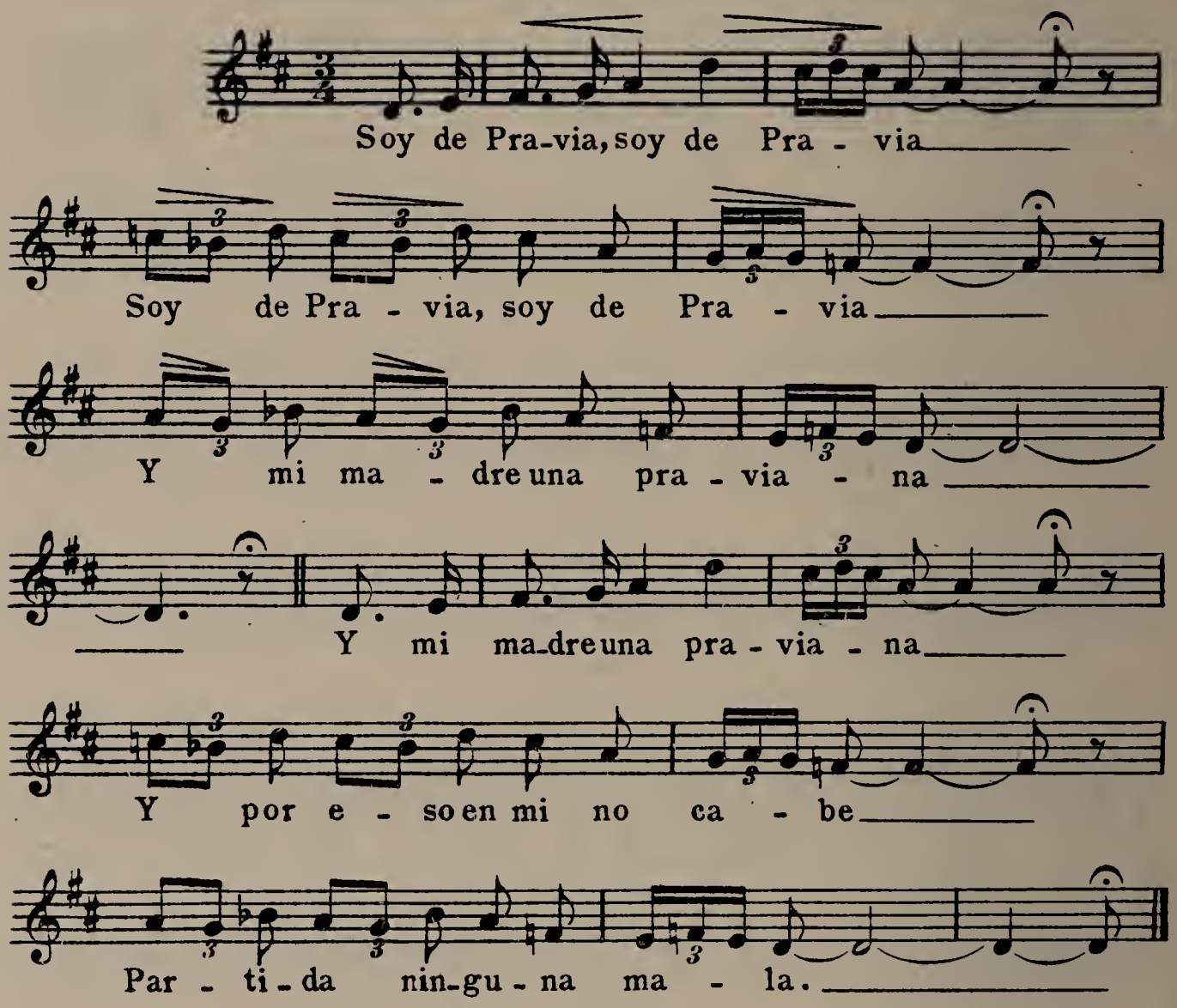


na parti-da ma - la, Nin-gu-na parti-da ma-la.



259 *bis*)
Variante de la anterior

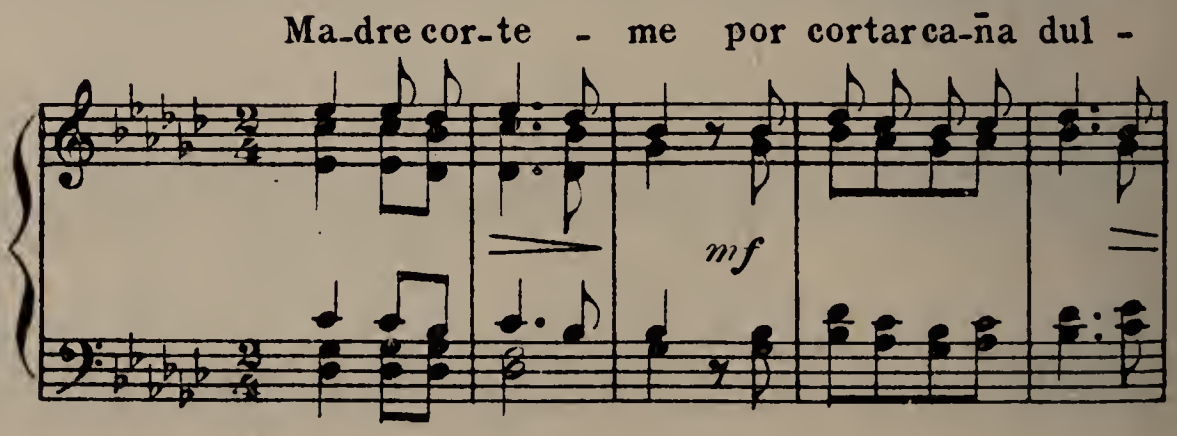
Asturias



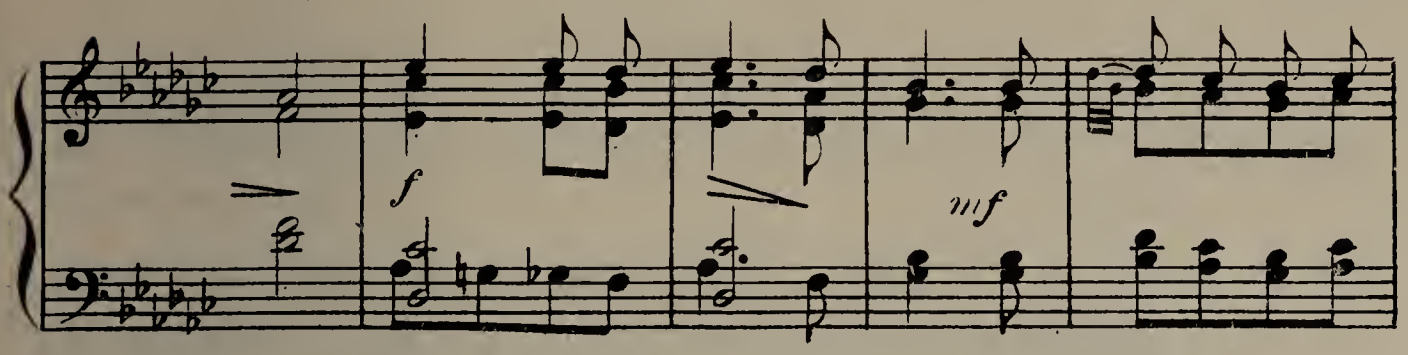
259 *ter*)
Canción

Asturias

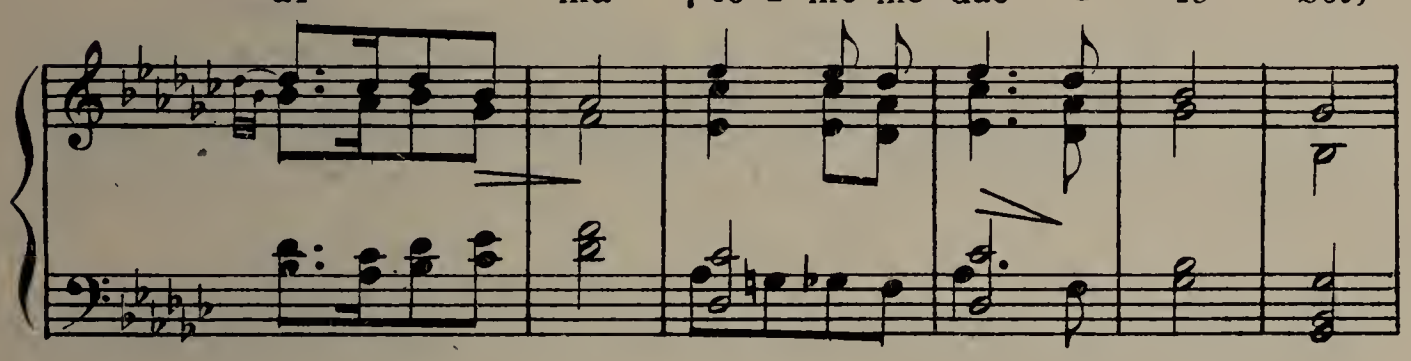
De la colección de Nuevo y Miranda



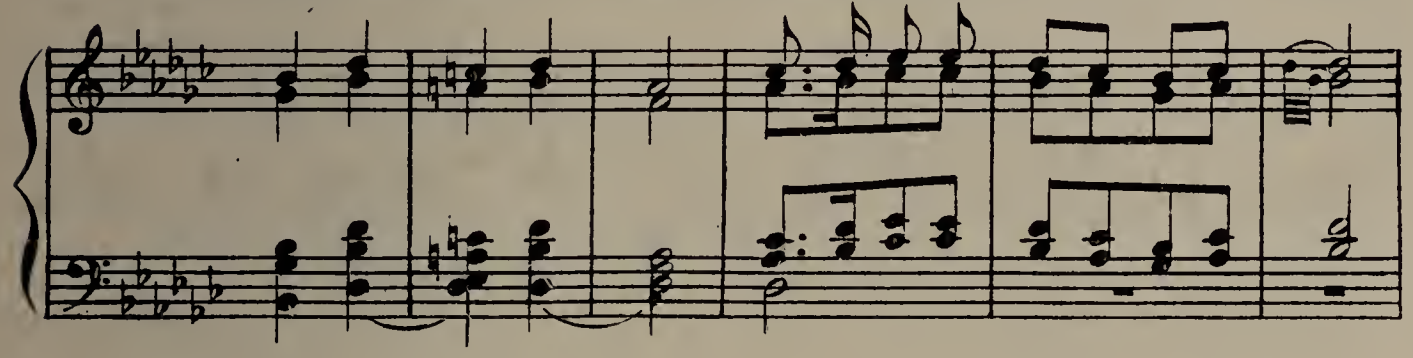
ce, ma - dre cor - te - me ca - ña dul-ce del



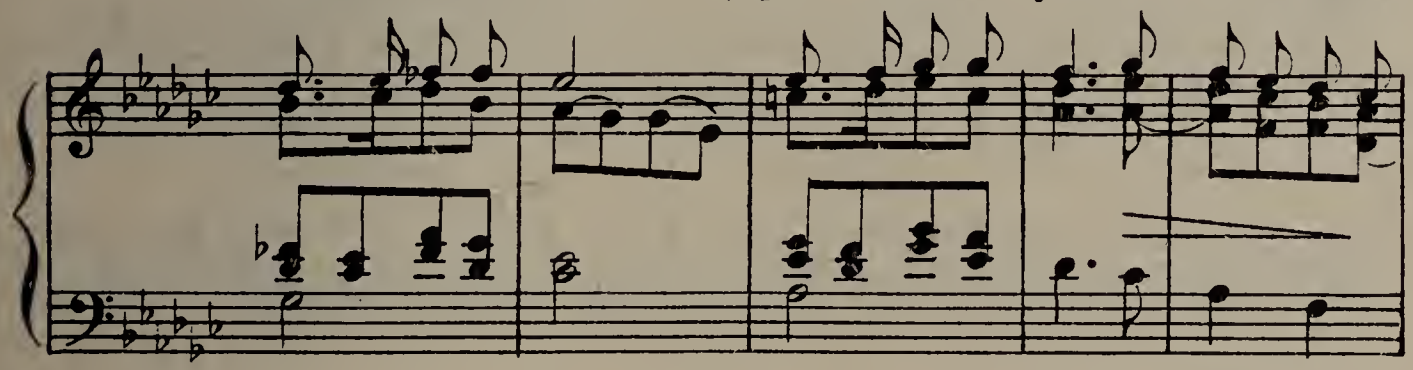
al - ma ¦ co - mo me due - le *Sol,*



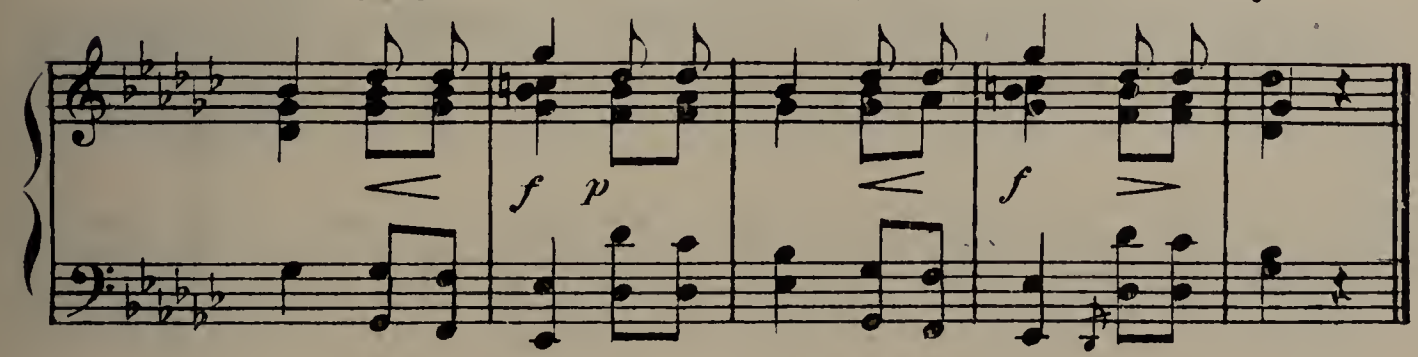
pren-da mi - a *Re,* dul-ce dueño mi - o: *Si,*



no me olvides. *Fa* por timuero yo *La, Sol, Fa, Mi, Re.*



Do, y que vi - va el hu-mor, y tam - bién vi - va yo.



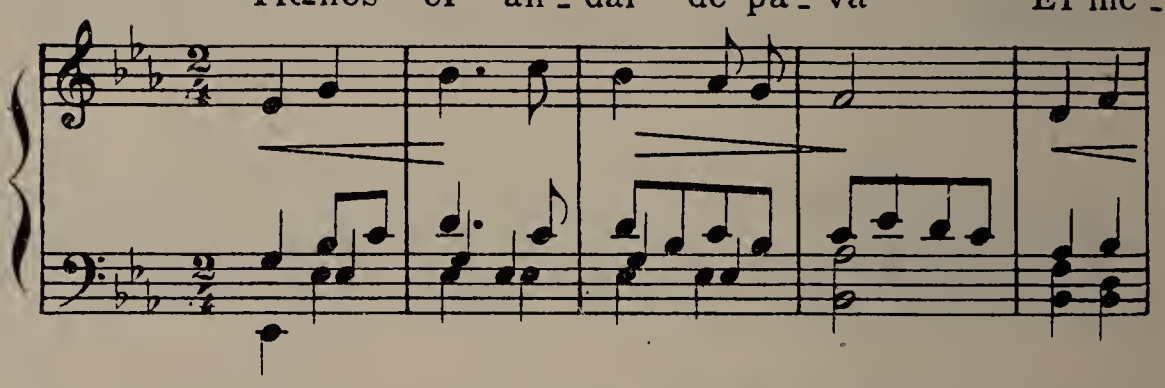
260)

Canción

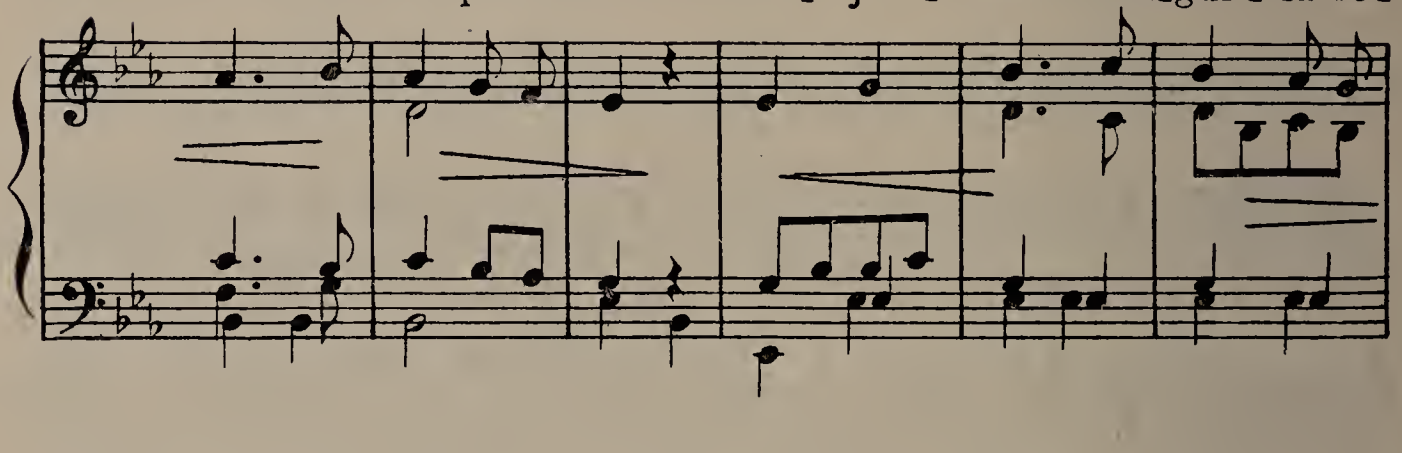
Asturias

De la colección de
Nuevo y Miranda

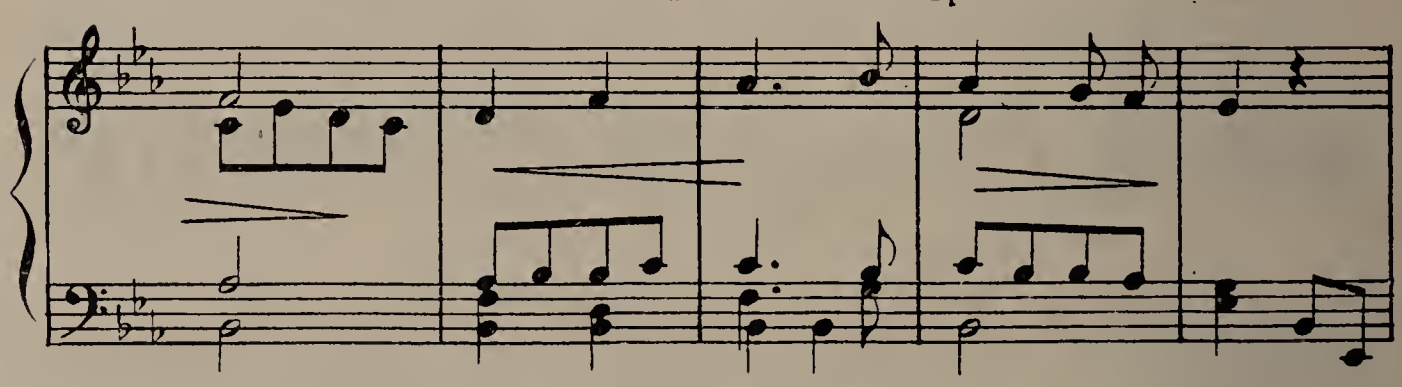
Tie_nes el an_dar de pa_va El me_



ne_o de pa_lo_ma O_ji_tos de á_gui_la re_

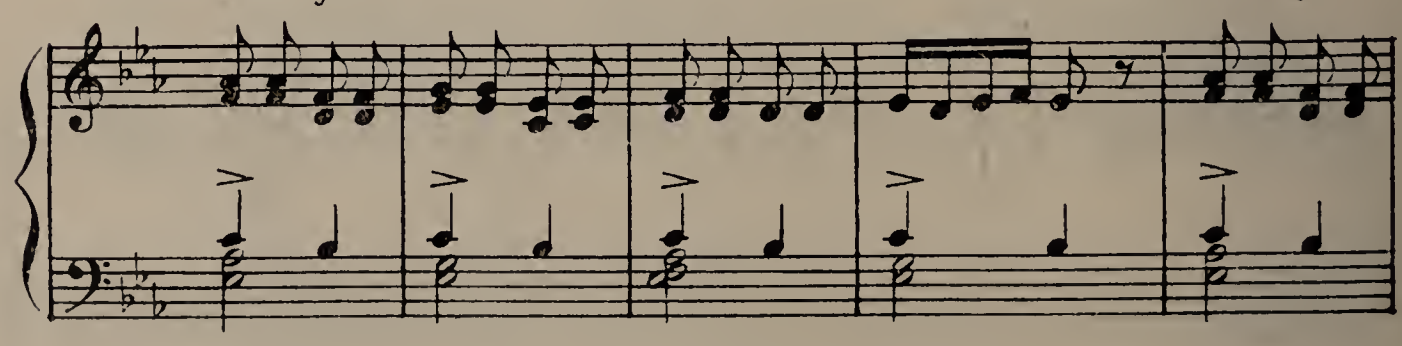


al Ca_ri_ta de em_pe_ra_do_ra

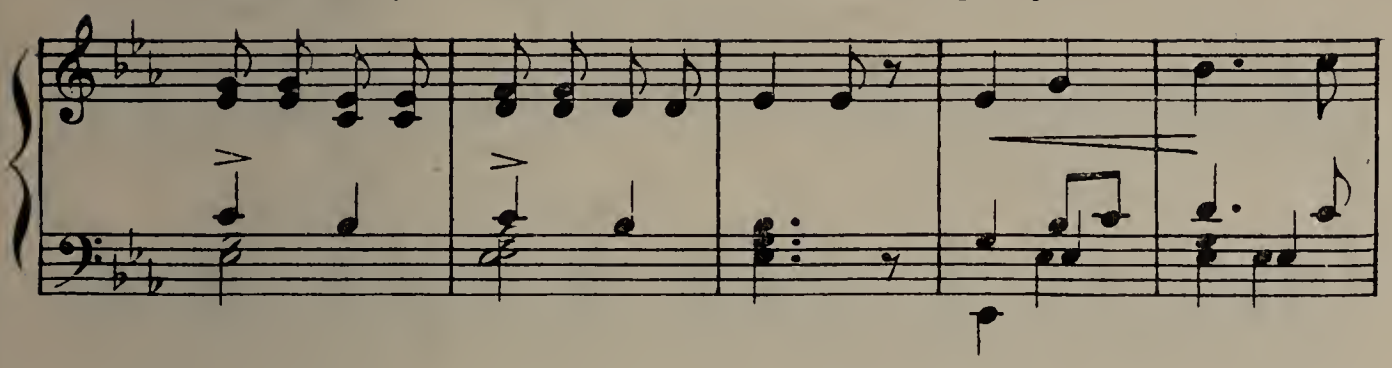


Estribillo

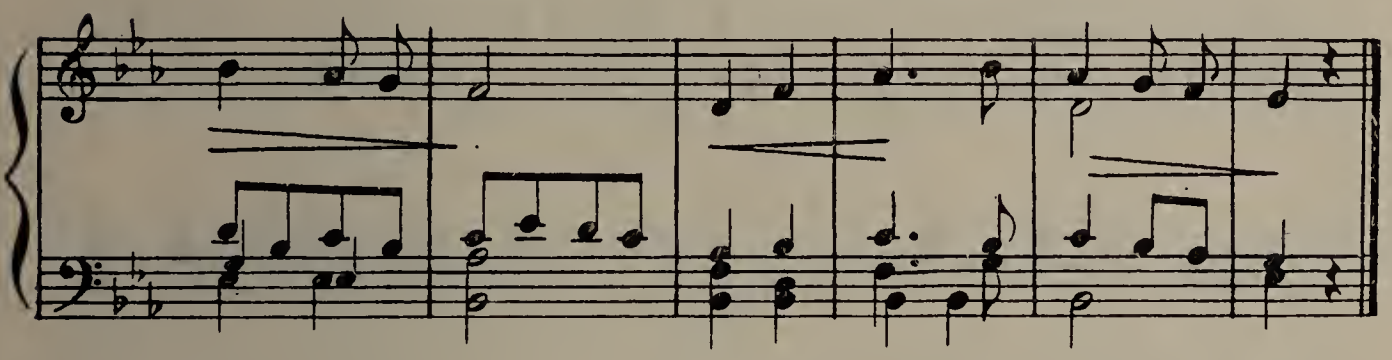
Entra y no temas solda_di_to ameri_ca_no, entra y no



te_mas que yo te da_ré la ma_no, que yo te da_



ré la ma_no, Sol_da_di_to a_me_ri_ca_no.



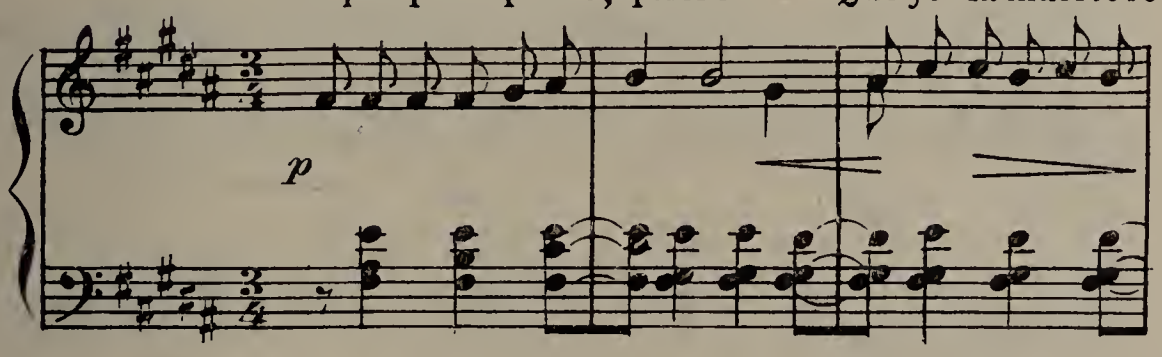
261)

Otra

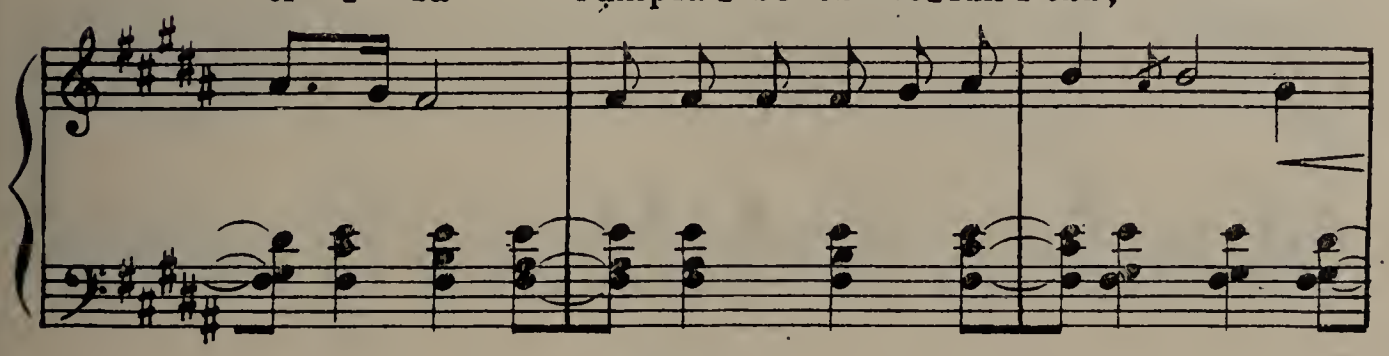
Asturias

De la colección de
Nuevo y Miranda

Si porquetequiero, quieres Que yo la muertere_



ci_ba Cúmpla_se tu vo_lun_tad;



Muera yoporqueotro vi - va.Que guapa vie - nes,quebienes-

sfrz. *dim.*

tá la sa-ya ver - de y el delan-tal

sfrz. *dim.*

¿Y e-se mi-ri-ña-que..... ¿Y e-se modi-to de an-

p

dar? Qué guapa vie - nes,quemaja estás con los co-

sfrz. *dim.* *sfrz.*

ra - les y lazo a-trás.

dim.

8va

262)

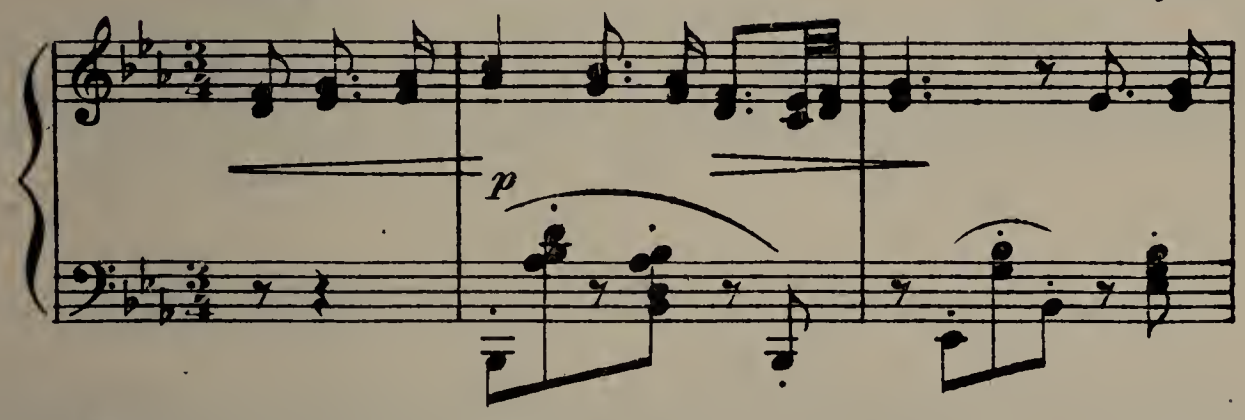
Canción

De la colección
de Nuevo y Miranda

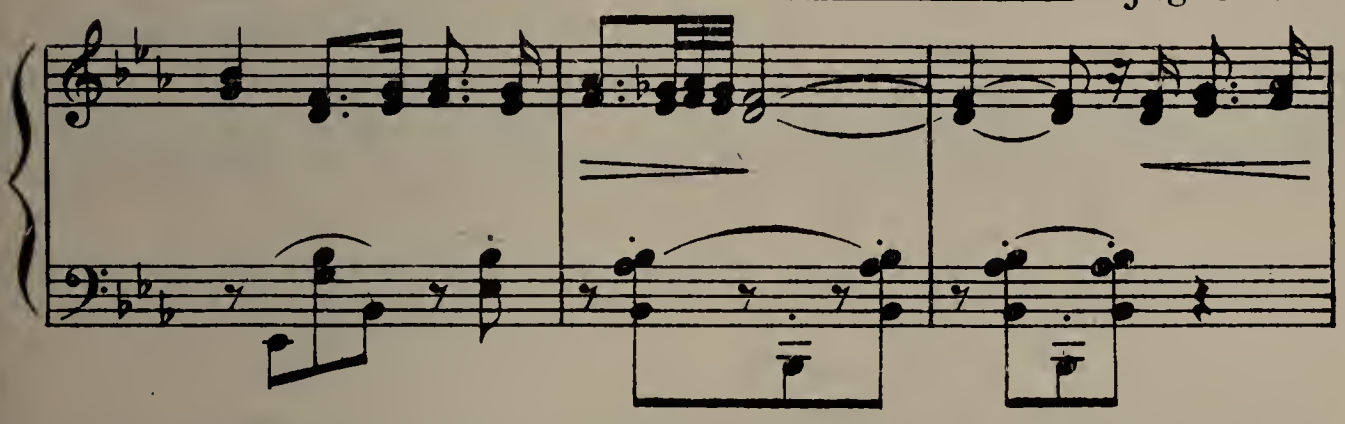
Asturias

Andantino

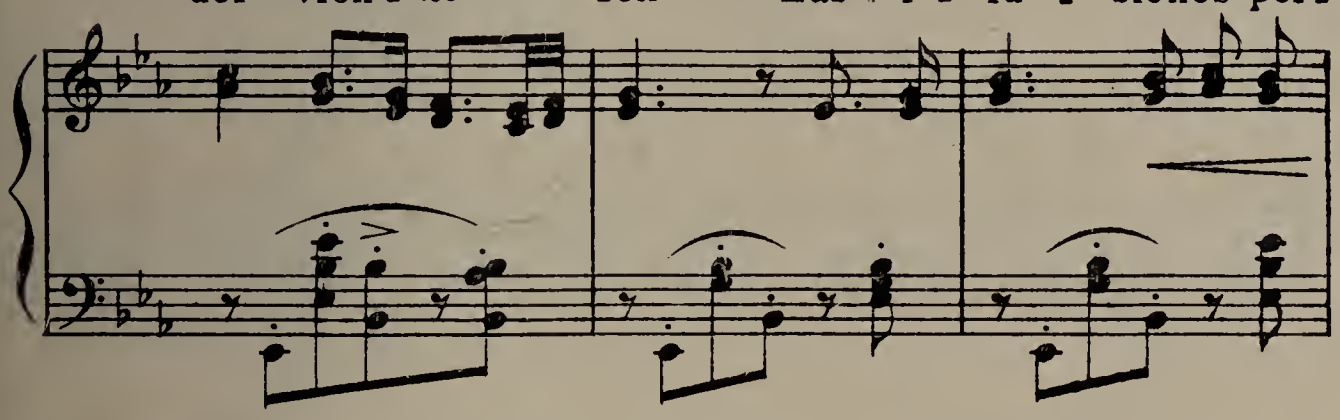
Ju_gue_te del vien_to son Ho_jas



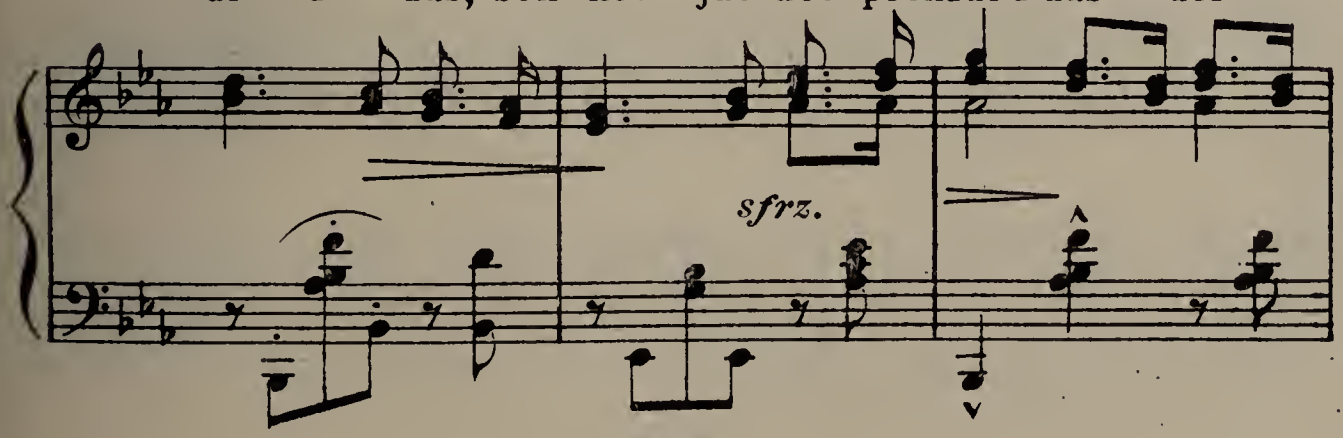
del ar_bor ca_i_do Jugue_te



del vien_to son Las i_lu_siones per_



di_das, son ho_jas des_pren_di_das del



ar - bol, _____ del ar - bol _____

_____ del co - ra - zón _____ Te da - ri -

dim.

Primo tempo.

a com - pasión _____ si su - pie - ras mi que -

p

bran - - to _____ te da - rí -

a com-pasión de ver que padez-co

tan - to, y u-na go - ta de mi llan - to te abra-sa-

sfrz.

ri - a, te a-brasa - ri - a

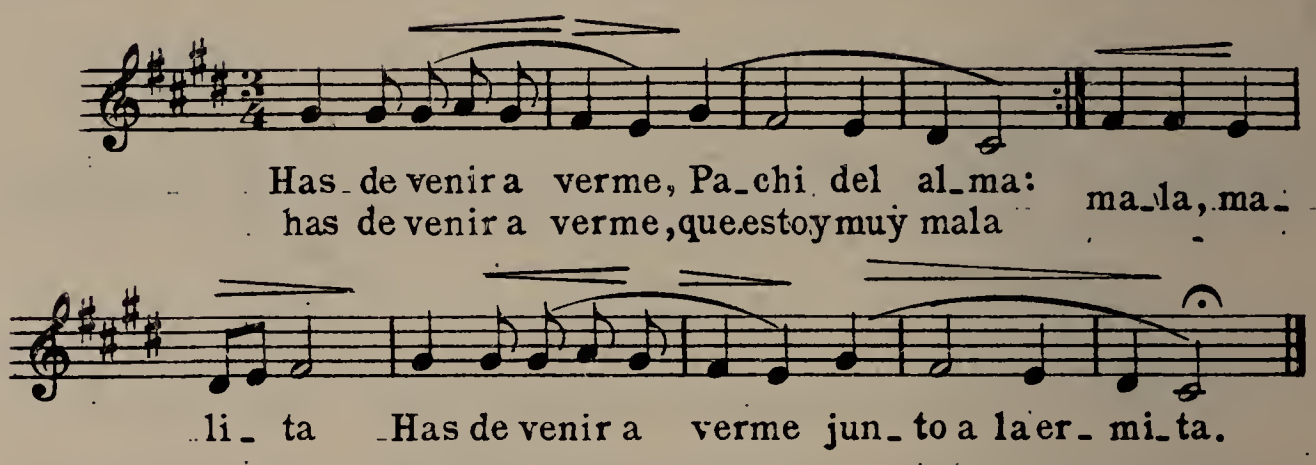
el co - ra - zón.

263)

Canción

Asturias

Recogida por el P. Otaño

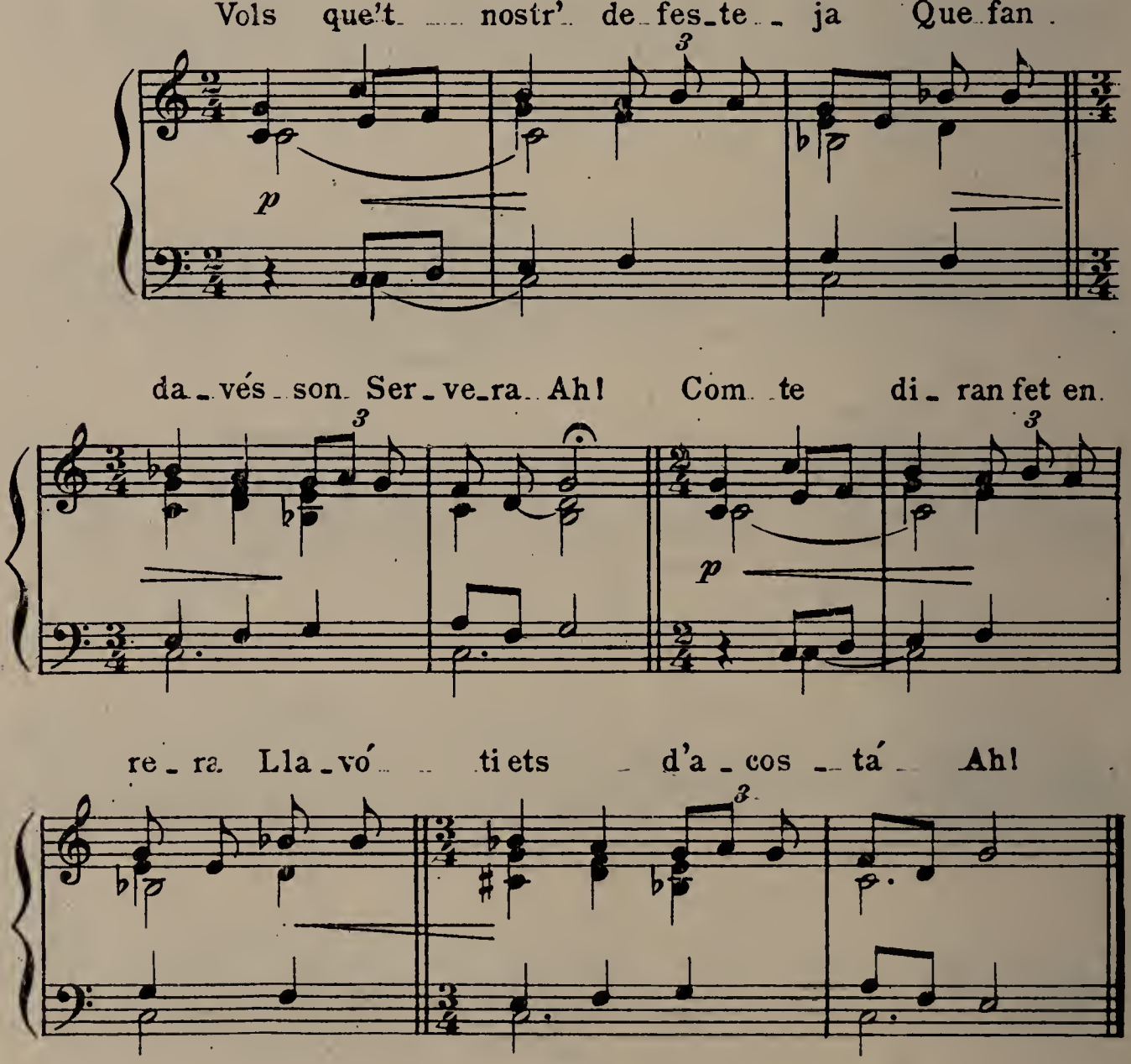


264)

Codolada

Baleares

Recogida por Don Antonio Noguera



265)-266)

Canto Madrileño

Castilla la Nueva

De la colección de Don L. Nuñez Robres

Allegretto

To - ma ni - ña esta na - ran - ja Que la

co - gí de mi huerto Toma ni - ña esta na - ranja, Que la

co - gí de mi huerto No la par - tas con cu -

chi - llo, No la par - tas con cu - chi - llo No

la partas con cu - chi - llo Que mi co - razón va dentro.

sfrz.

sfrz.

p

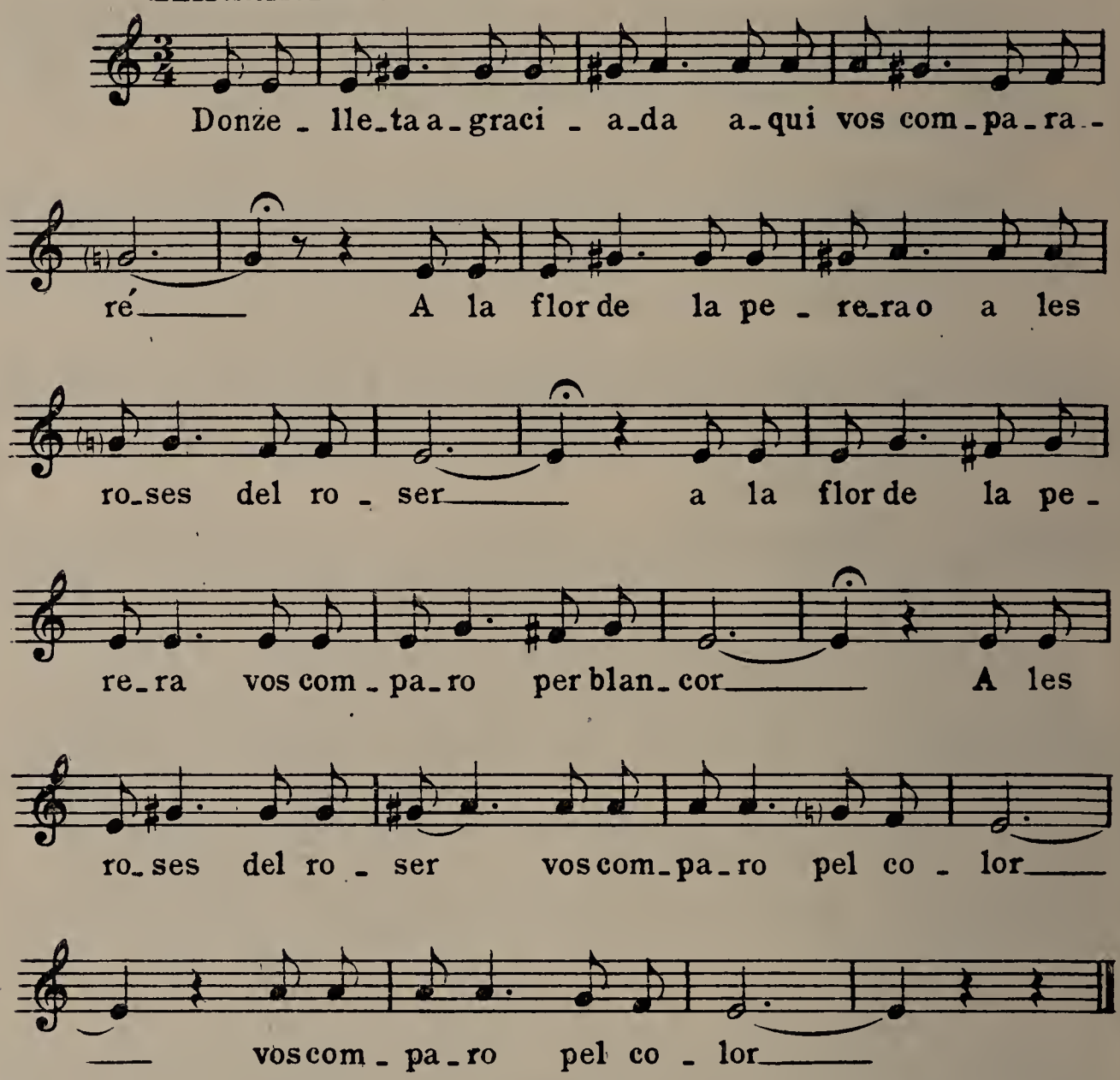
267)

Cançò de Pandero

Comunicada por
Don Valerio Serra y Boldú

Urgel (Cataluña)

Andantino.

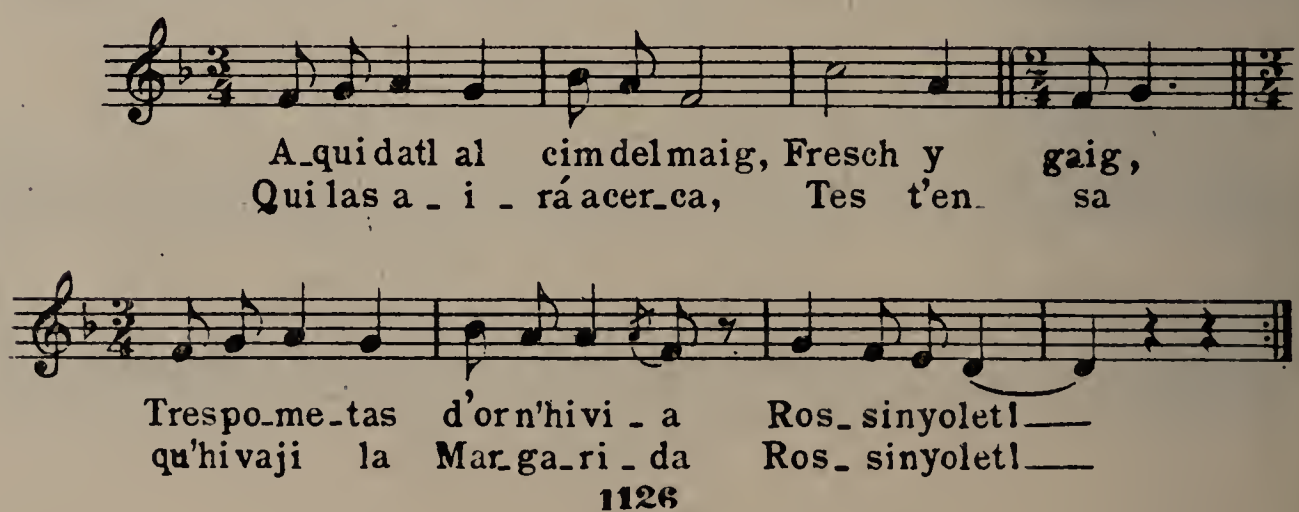


268)

Les tres pometes

Recogida por
Don Fermin Mª Álvarez

Frontera francesa (Cataluña)



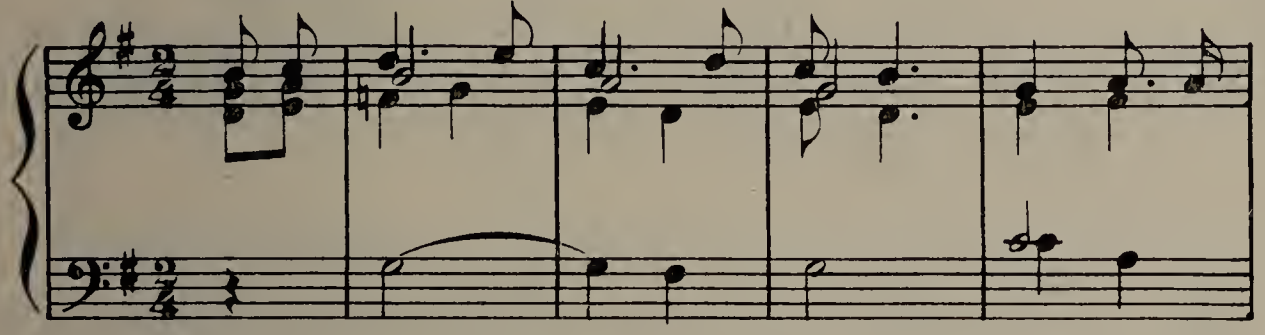
269)
El gorrión

Cataluña

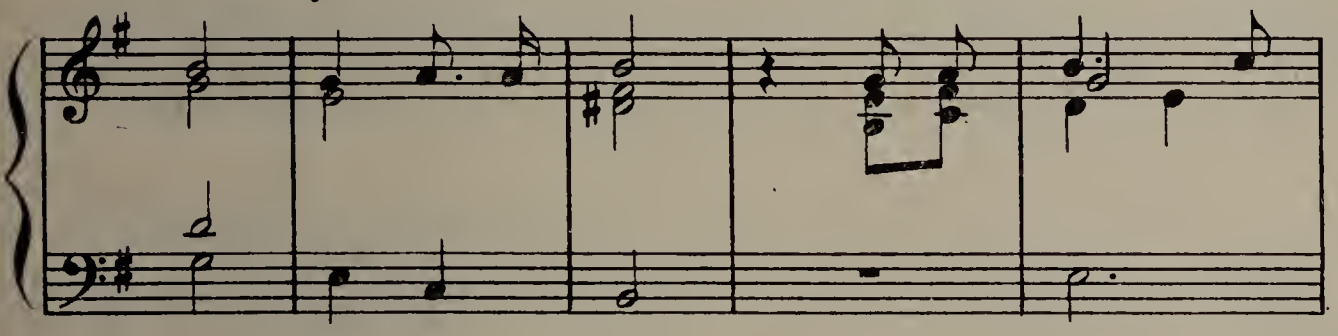
Recogida por
Don Fermín Mª Álvarez

Moderato

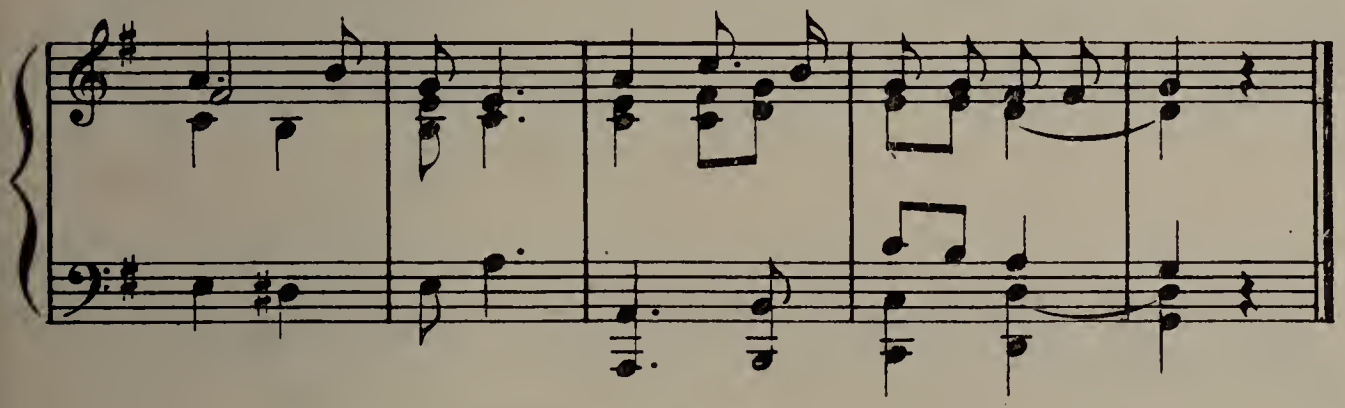
U - na can - so - ne - ta no - va yo la di -



ré, yo la di - ré Del par - dal quant



s'a - ju - ca - va al ta - ron - jé al ta - ron - jé.



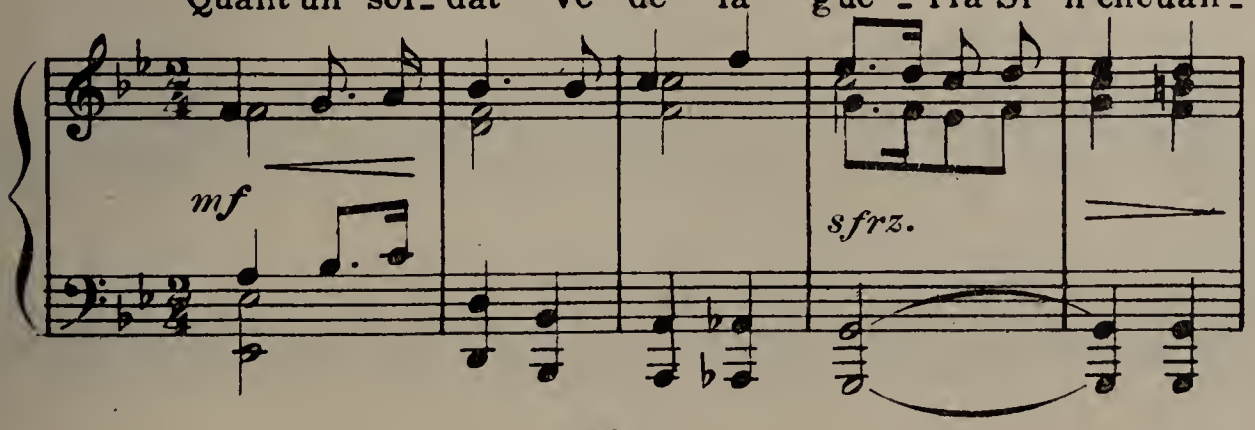
270)
El soldado y la pastora

Cataluña

Recogida por
Don Fermín Mª Álvarez

Allegro moderato.

Quant un sol - dat ve de la gue - rra Si n'encuan -



tra u - na pas - to - rel - la — -Pas - to - rel - la bon

rall.

jur bon jur: vol-dri-au llo - gá un jo - liot pas-

tú? Nos de pas - tú no'n feu la mi - na Por - teu es -

pa - sa y ca - ra - bi - na — Vostrou ba-rret, vos -

rall.

trou bas - tú No feu pas la ca - ra de pas - tú.

271)

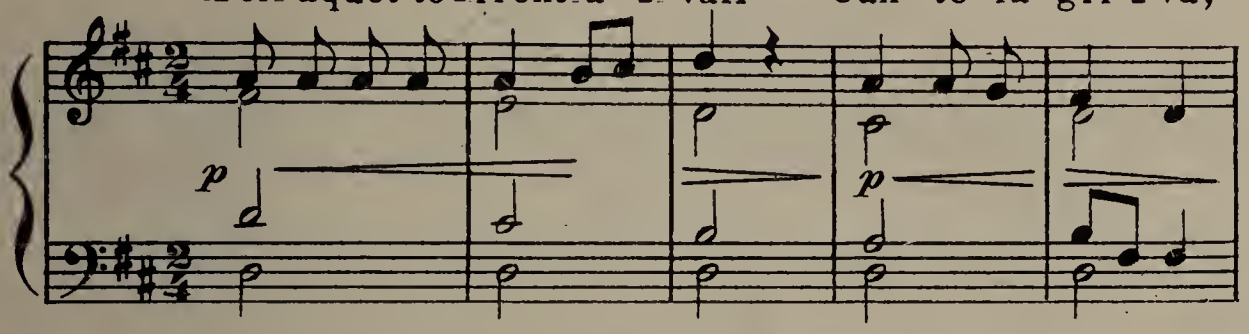
Canción amatoria

Recogida por
Don Fermin Mª Álvarez

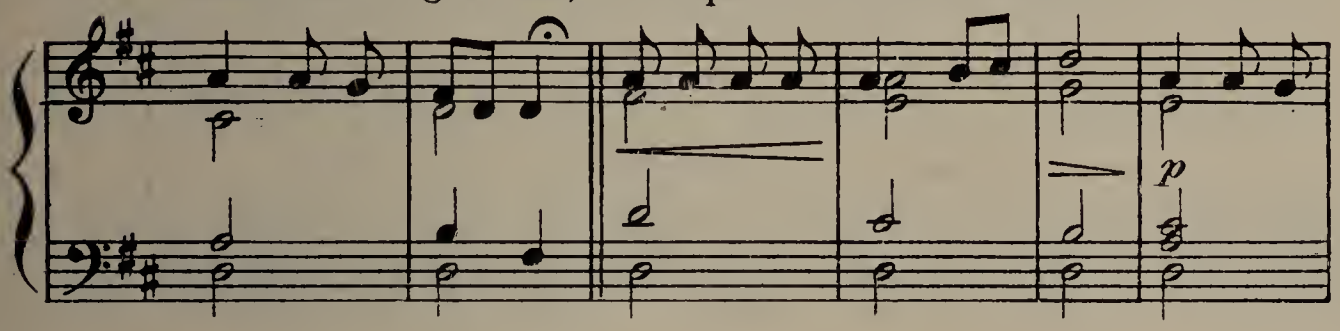
Cataluña

Allegretto

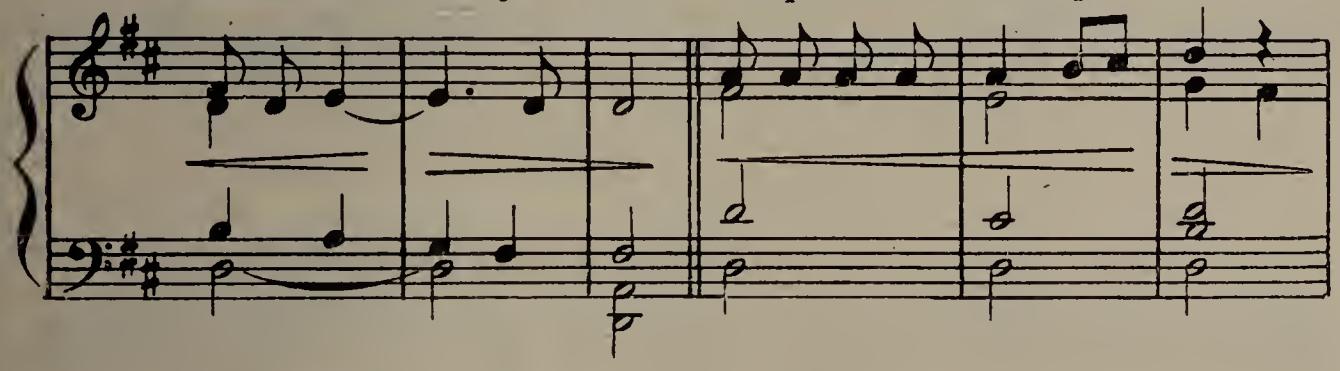
Per aquet to-rrent a - vall Can-te la gri - va,



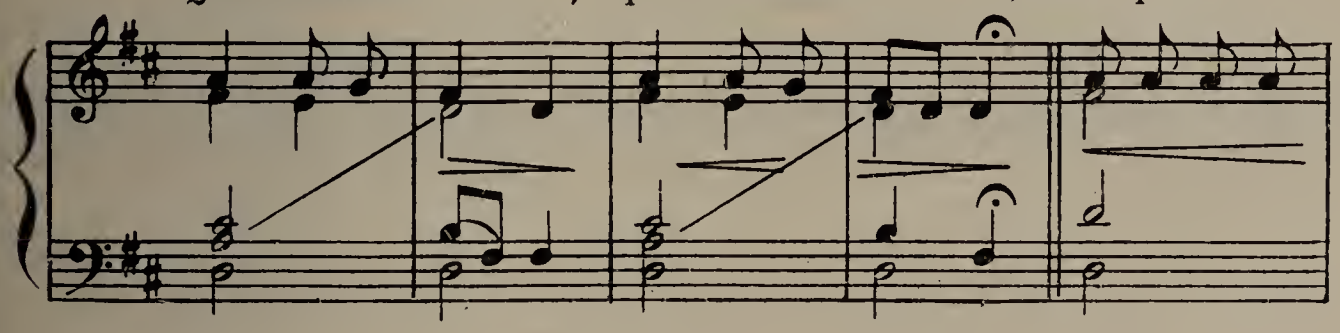
can-te la gri - va, Per aquet to-rrent a - vall Can-te la



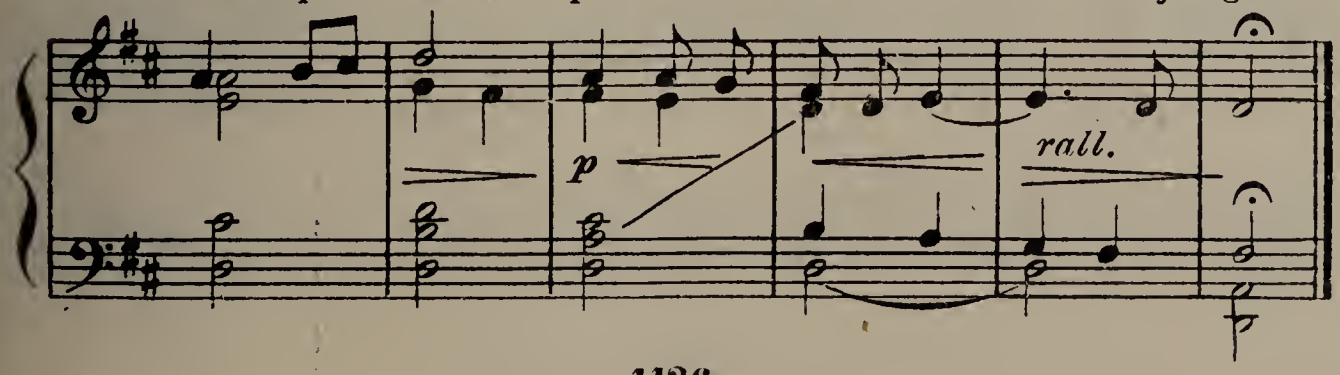
griva'l tort— y'l gall. Tres pometes hi ha al po - mé



Que de tres u - na, que de tres u - na, Tres pometas



hi ha al po - mé que de tres u-na ni'n cay - gué.



272)

Cantar gallego

Galicia.

Larghetto.

Vien_to, vien_ti - ño del Nor -

mf *rall.*

te, Vien_to vien - ti - ño nor - te - i -

rall.

ro: ___ Vien_to, vien - ti - ño del Nor - te,

mf

¡A - rri - bal mi compa - ñe - ro. ___

sforz.

273)

Cantar gallego

Galicia.

Moderato.

A-co-lá ri - ba, a - co-lá ri - ba, a - co-lá

ri - ba n'a que la mon - ta - ña ra-pano

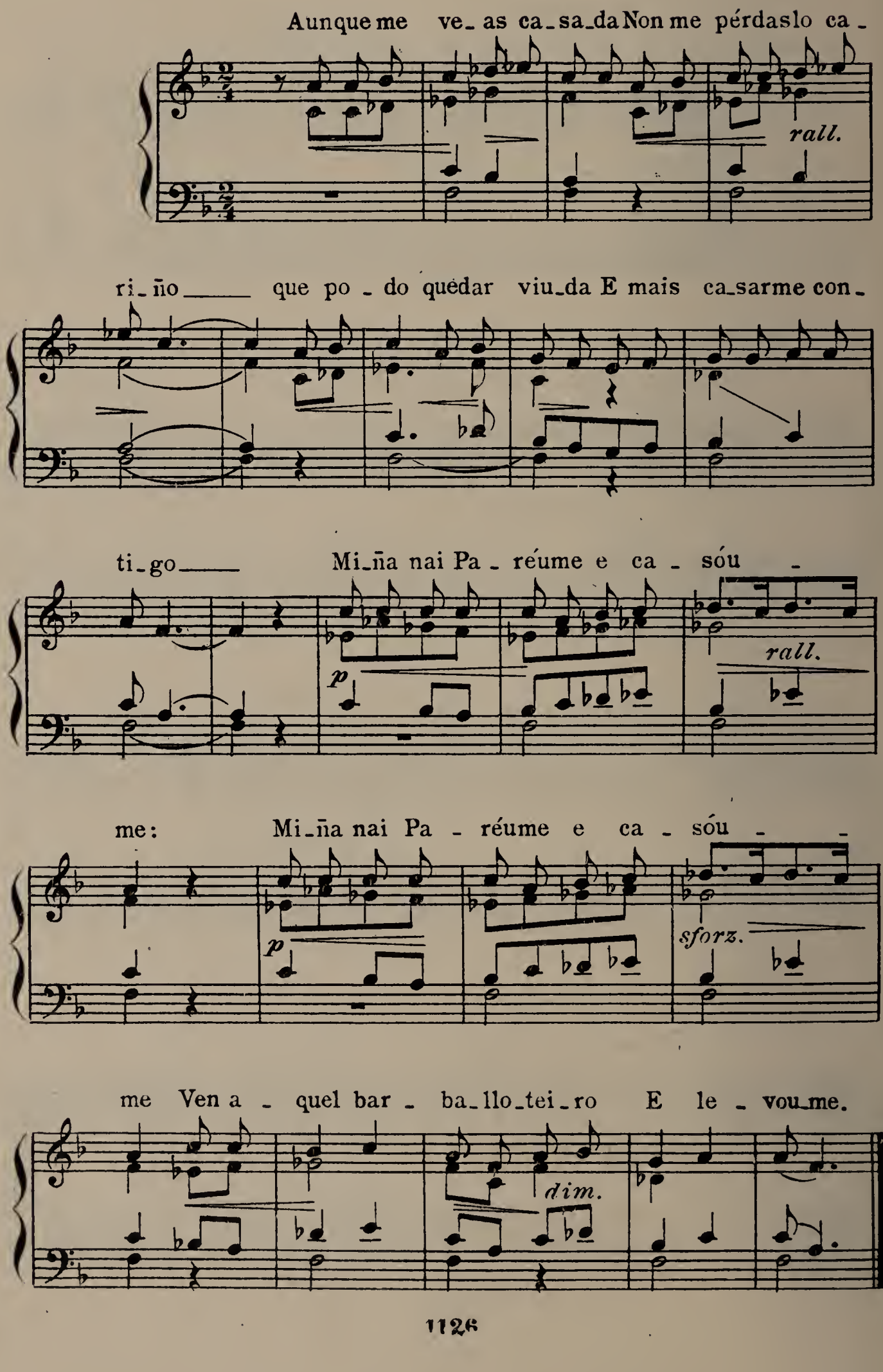
p cresc.

eu con un - ha fou - za - ña a - lá vou

eu que me ra - pen o - meu.

274)
Cantar gallego

Vierzo. (Galicia)

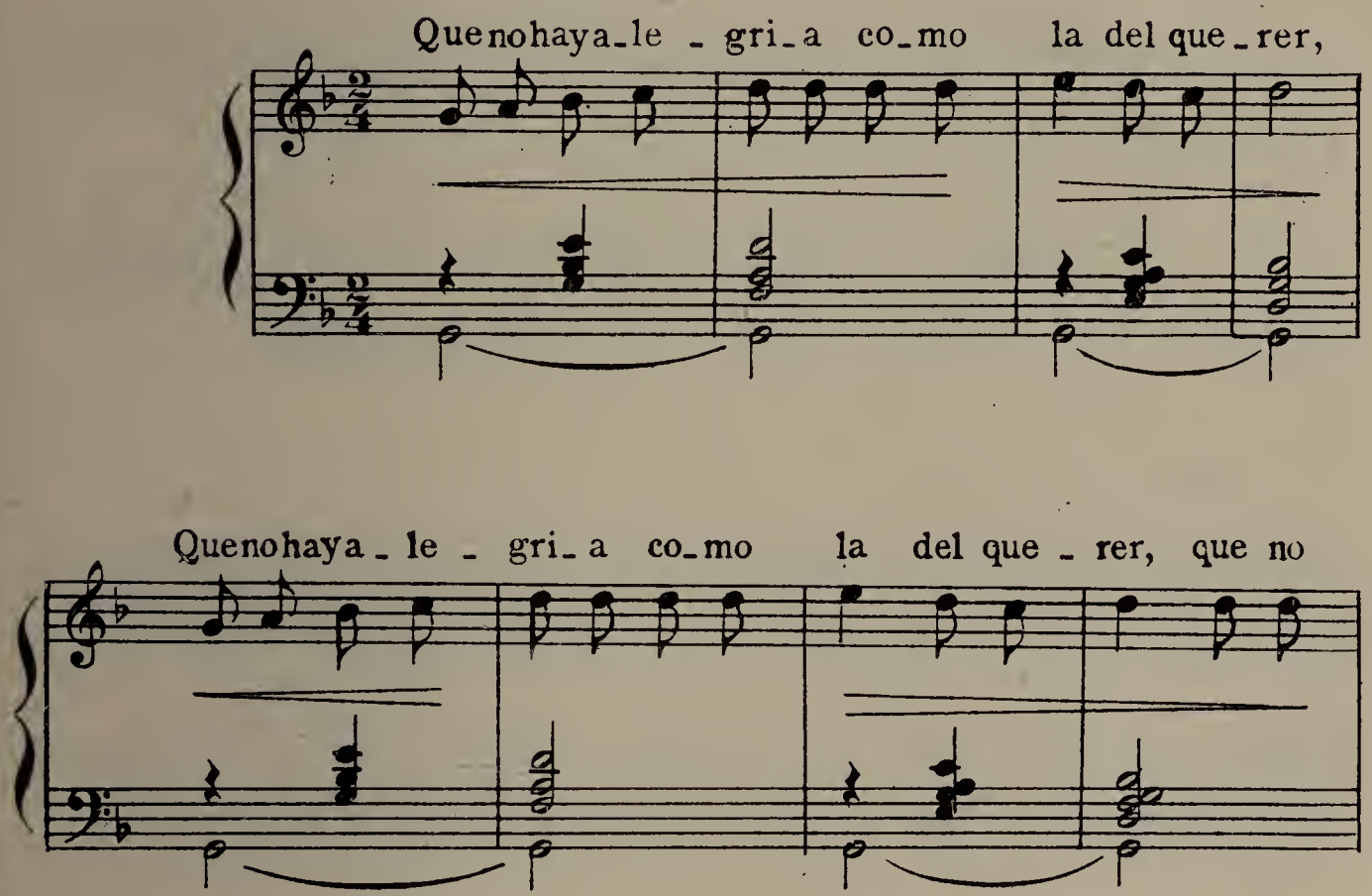


275)

La alegria del querer

León.

Recogida por
D. Jacinto Ruiz Manzanares.



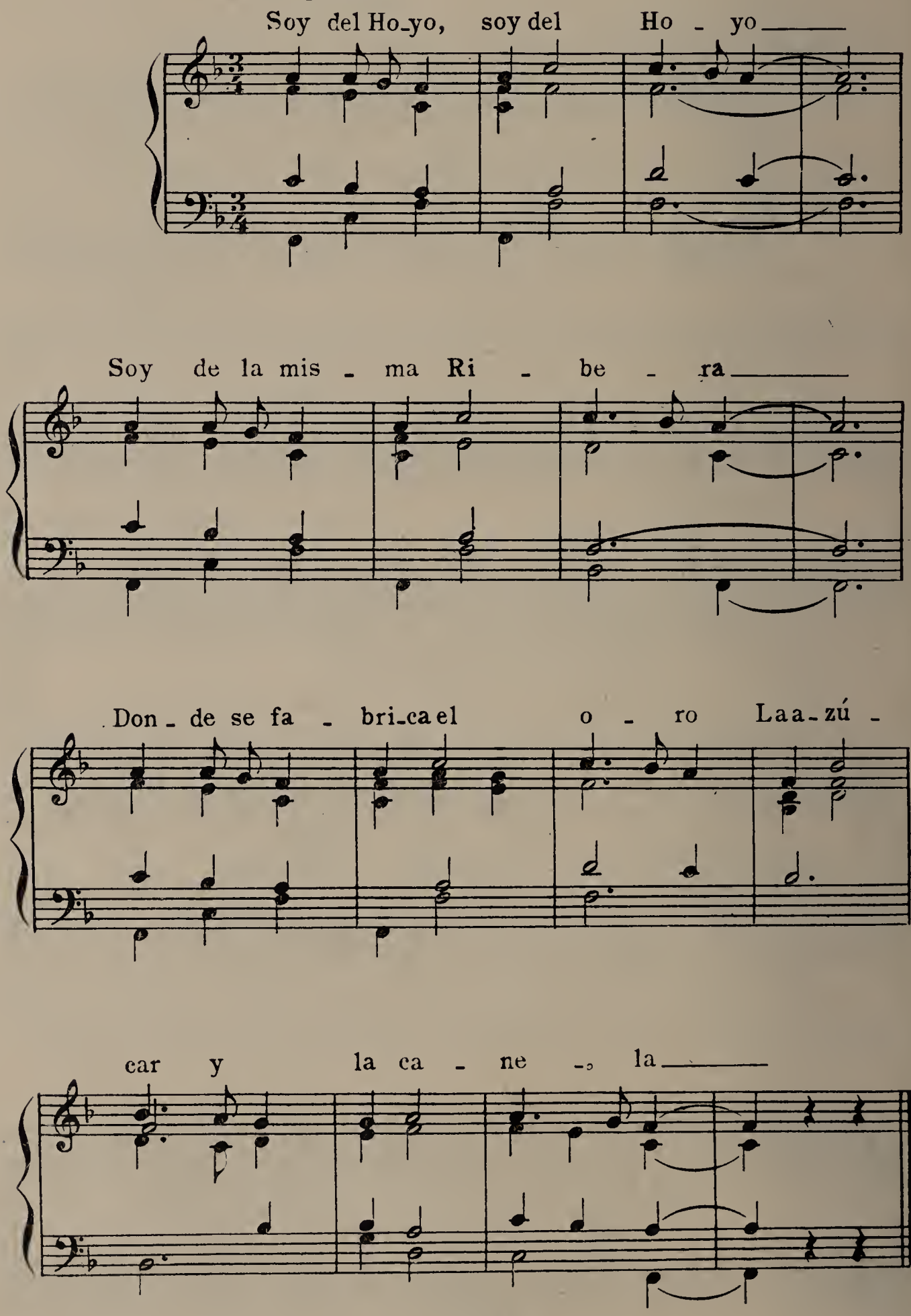
276)

Soy del Hoyo

León.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

Allegretto.



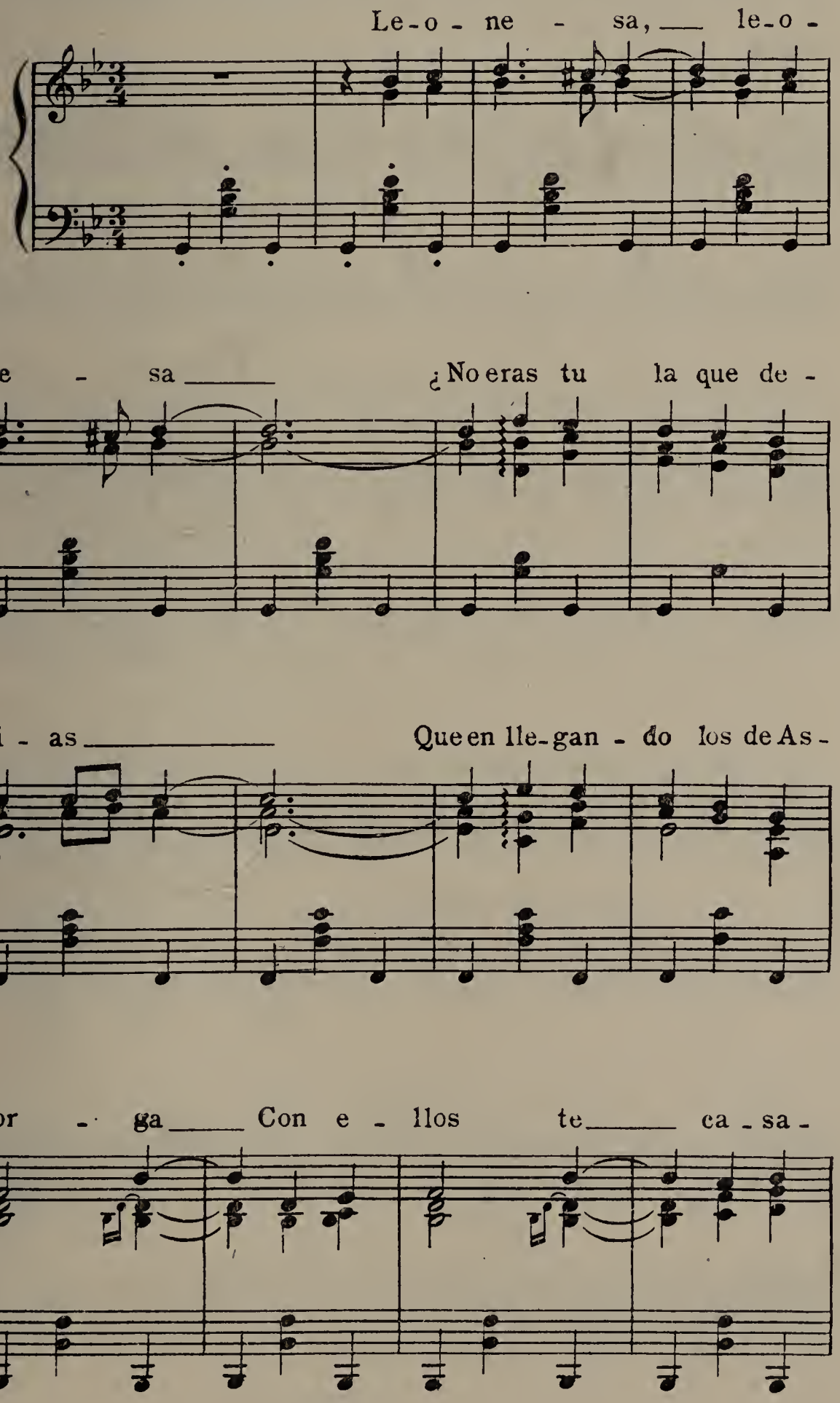
277)

¿Qué dirá la gente?

León.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

Poco vivace.



ri - as? Los de As-

tor - ga ya han ve - ni - do

Con e - llos no te has ca - sa - do

sforz

Pe - ro ¿que di - rá la gen - te? Sol - te -

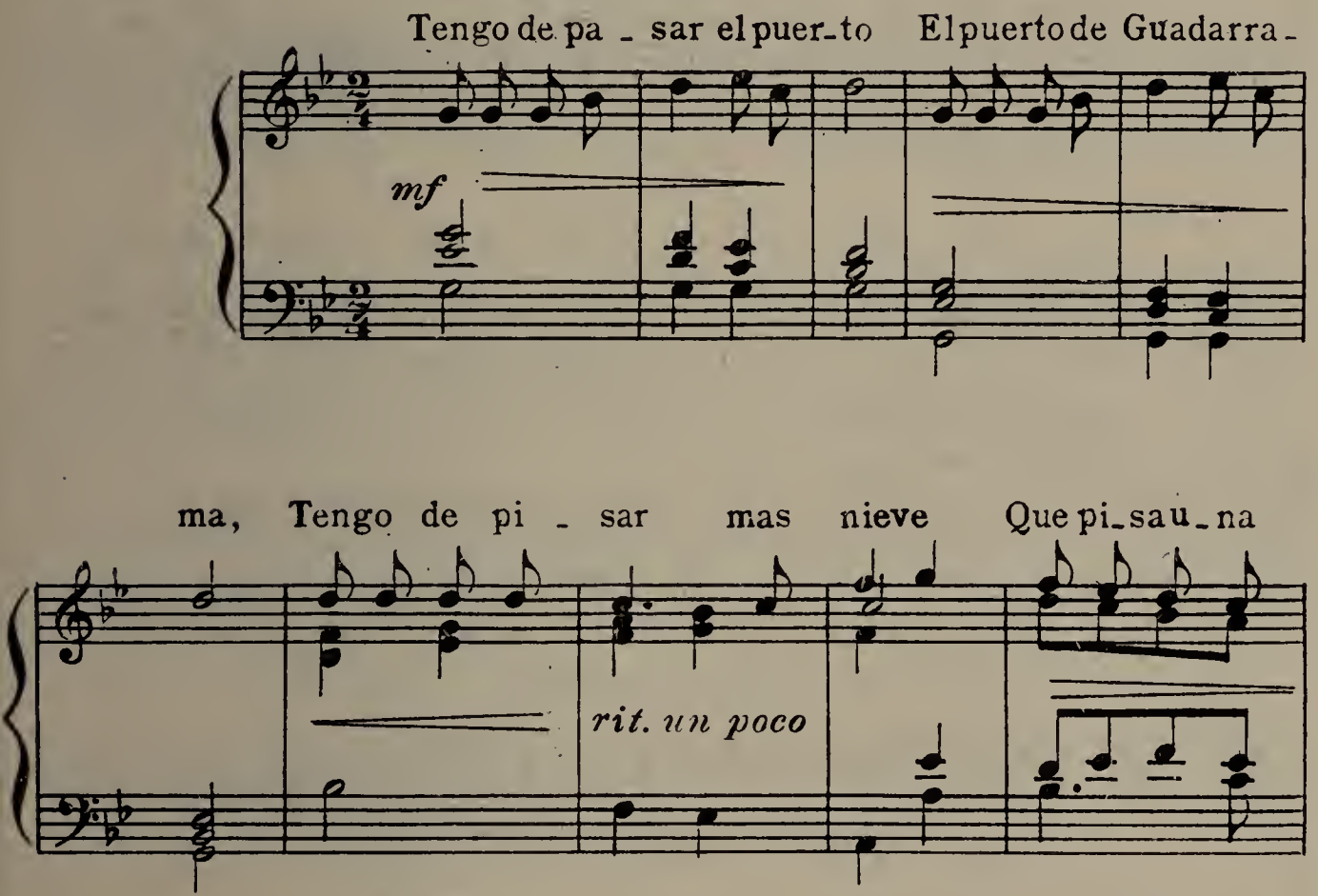
ri - ta te has que - da - do.

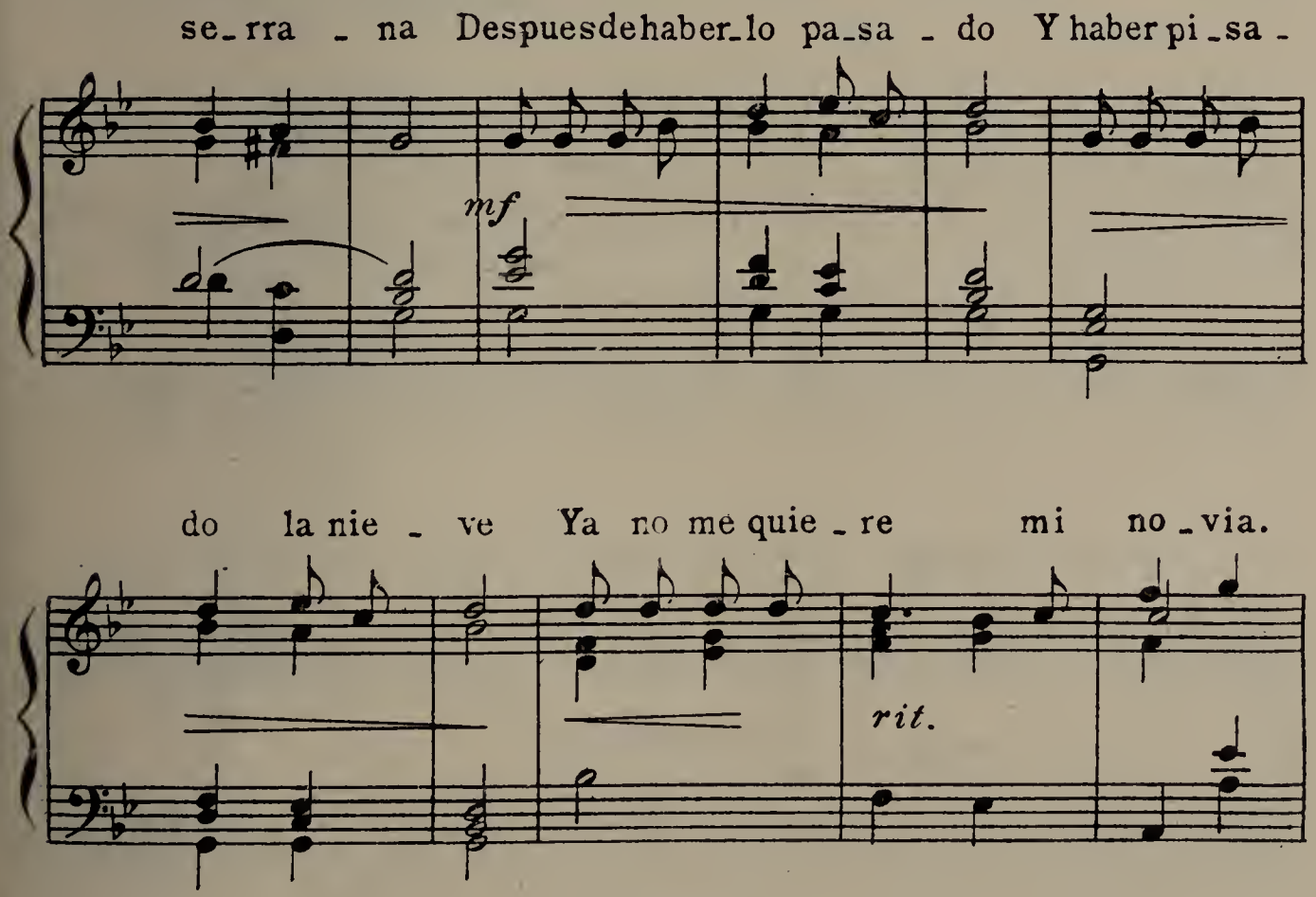
278)
Canción leonesa

León

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

Allegro scherzando.





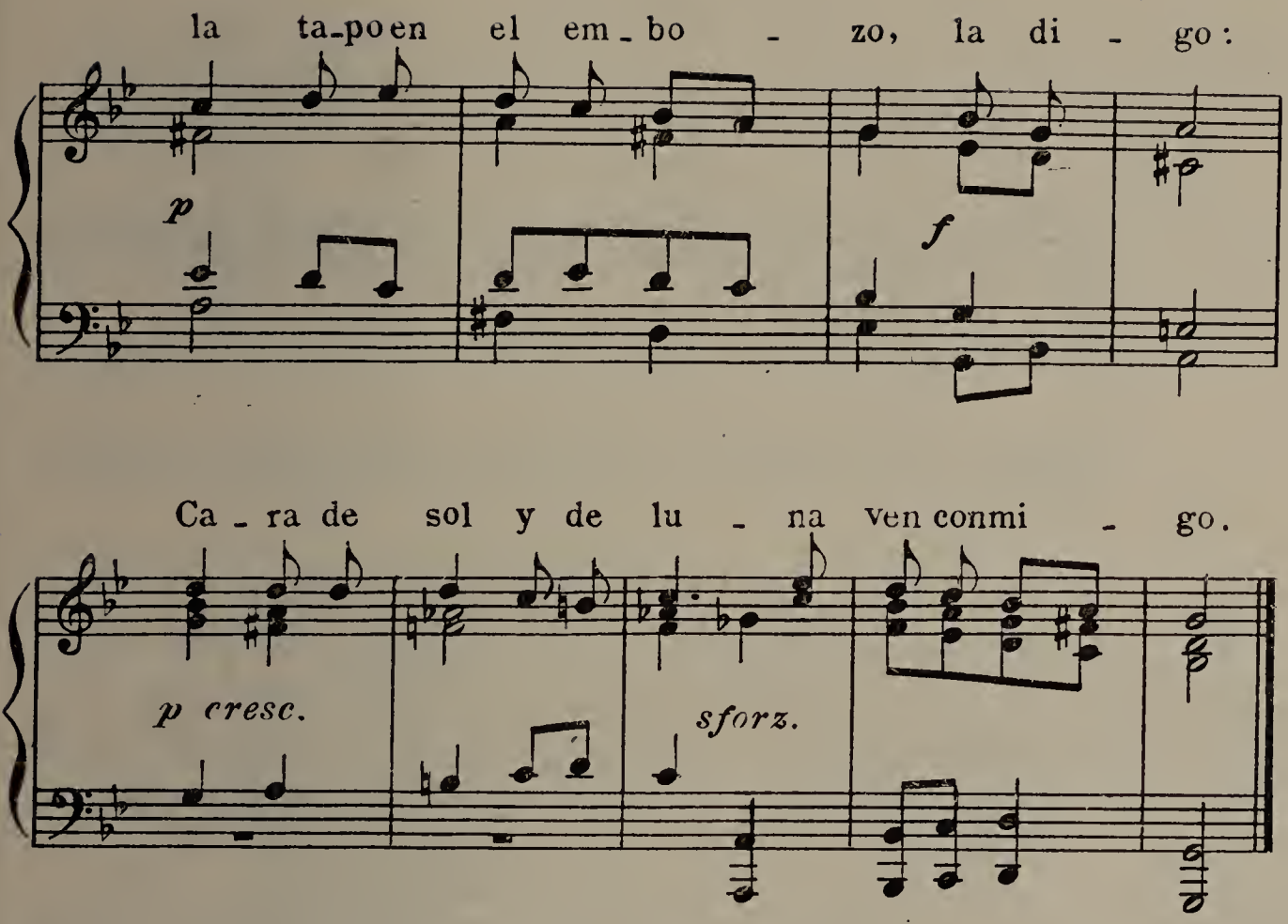
Mi no-via ya no me quie-re. Por e - so lle-van a

mi a-mor pre-só a la car-cel sien-do yo el

car-ce-le-ro no hay que apurar - se mi ni-ña:

cuan-do me vé, me mi - ra: la lla-mo:

se me vie-ne a la ma - no; la co - jo,



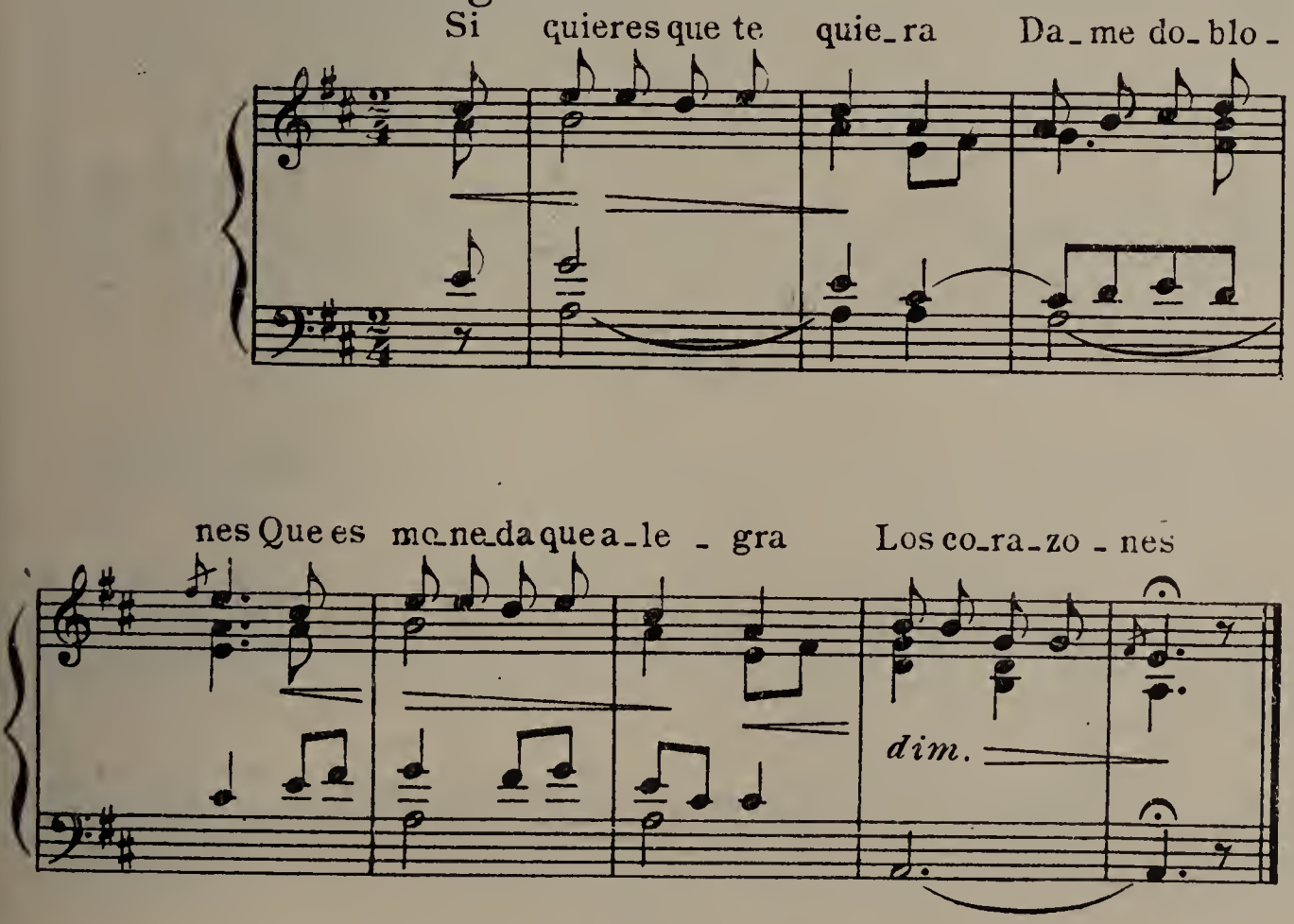
279)

La moneda que alegra

Leon.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

Allegretto

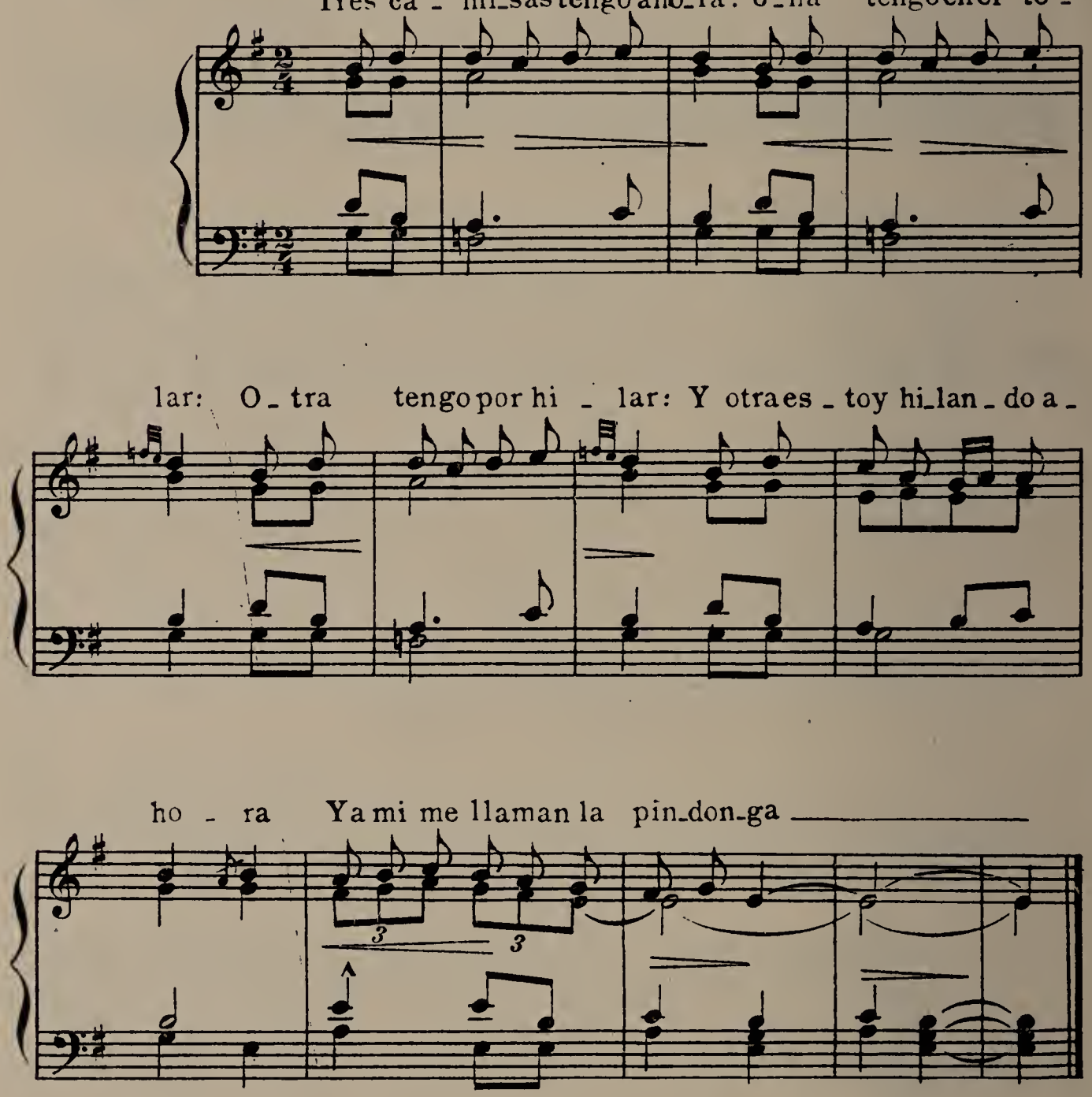


280)
La Pindonga

Leon.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

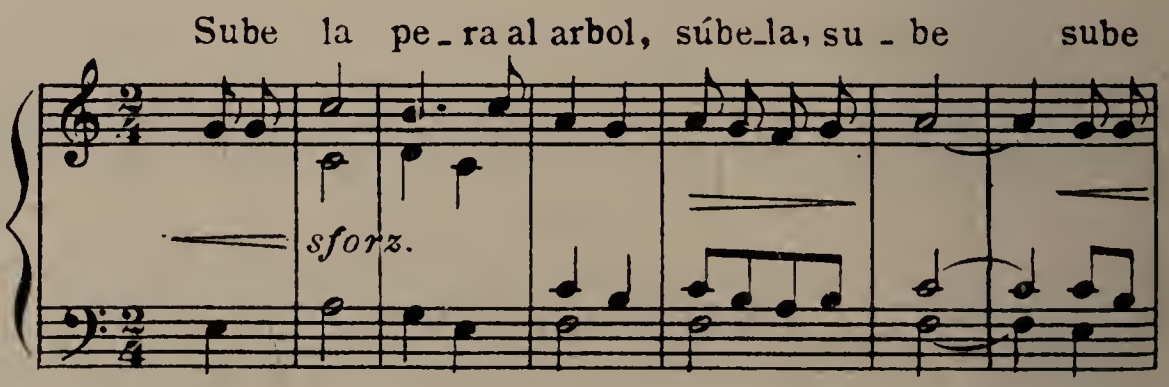
Allegretto

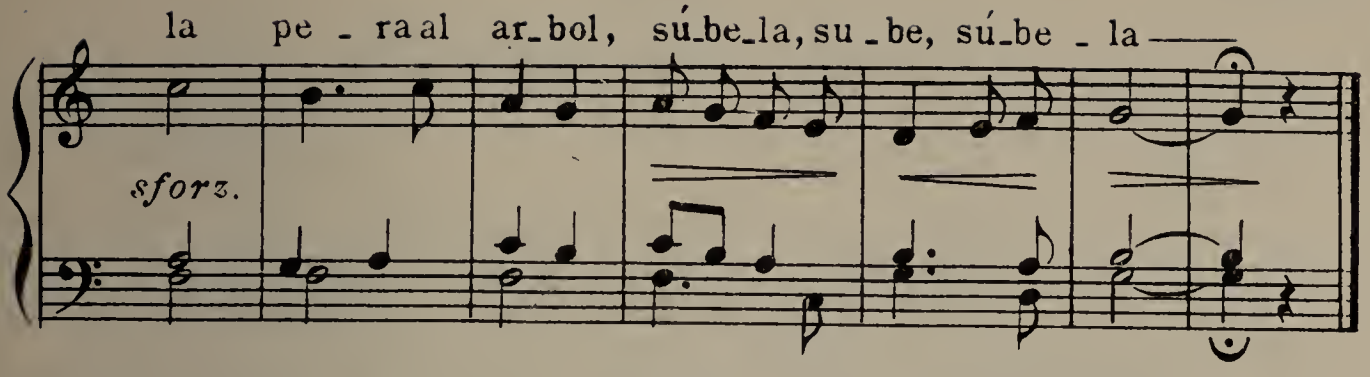


281)
Súbela

Leon.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.





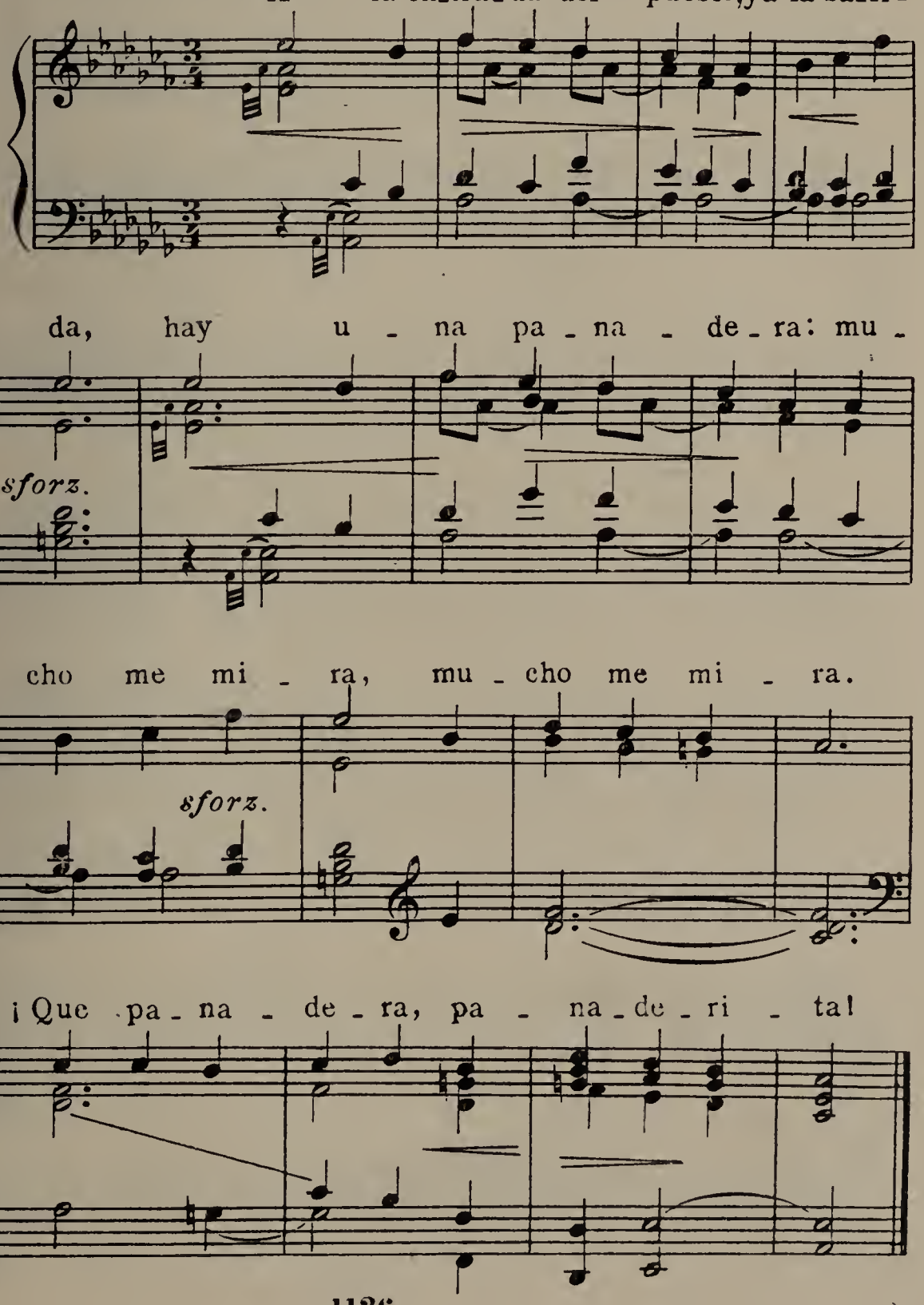
282)

La Panadera

Leon.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

Vivace.



283)

Cuando vayas á la fuente

León

Recogida por
Don J. Pujol Alonso

Allegro

Cuan - do va - yas a la fuen - te ____

f

____ No vuel - vas ____ a - no - che - ci - do, re - sa -

la - da ____ Que es ma - li -

poco sfrz. *mf* *poco meno*

- cio - sa la - gen - - te ____

3

D.C.

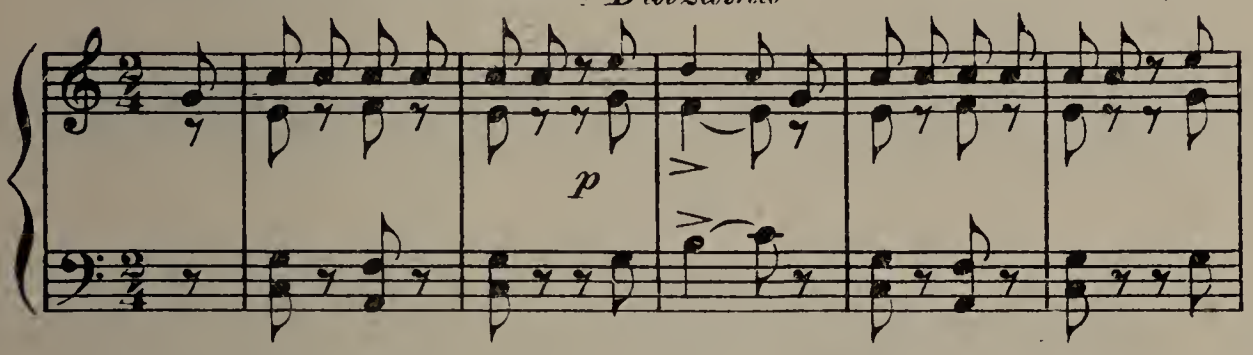
Si de León me ausento

Recogida por
Don J. Pujol Alonso.

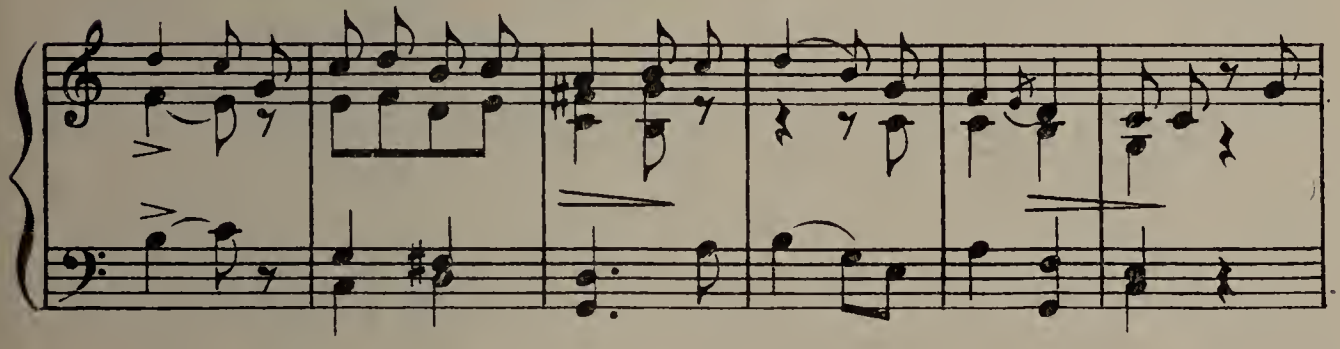
León

Allegro

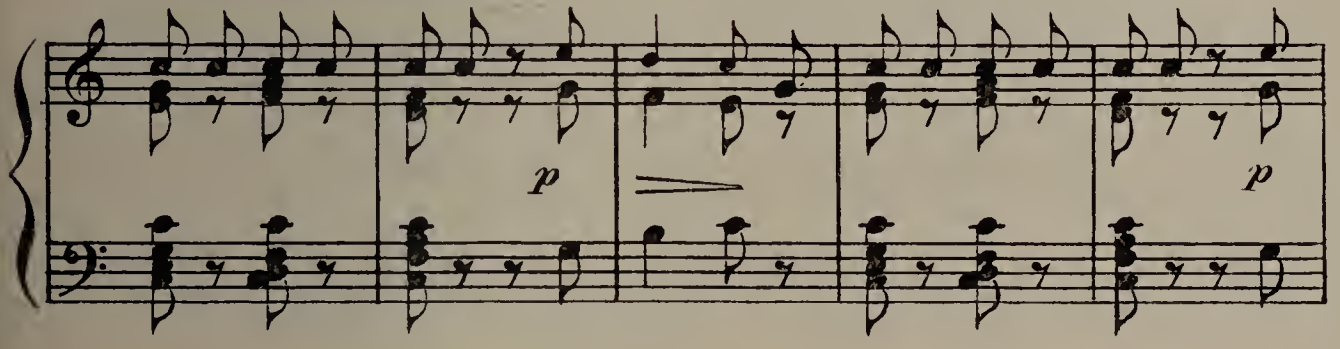
Si de León me ausento, *Dulzaina* si de León me ausento,



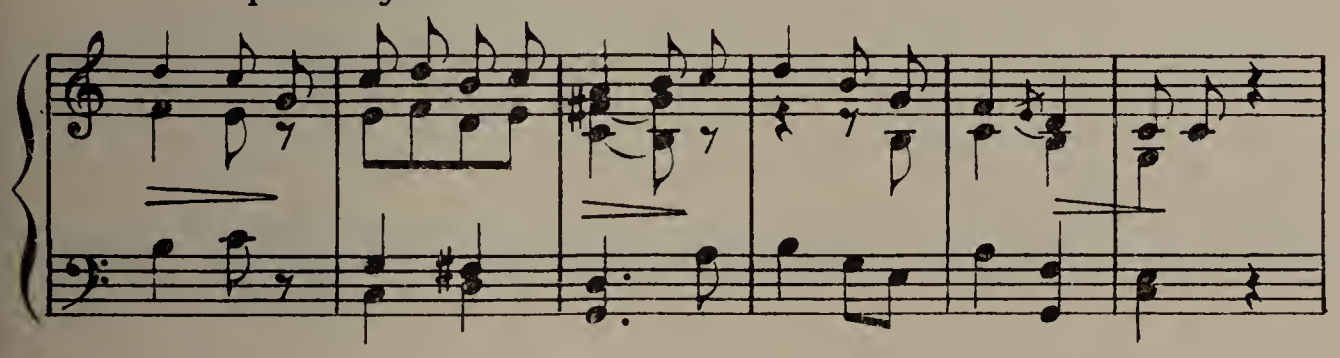
si de León me au_sen_to llo_ro de pena, que

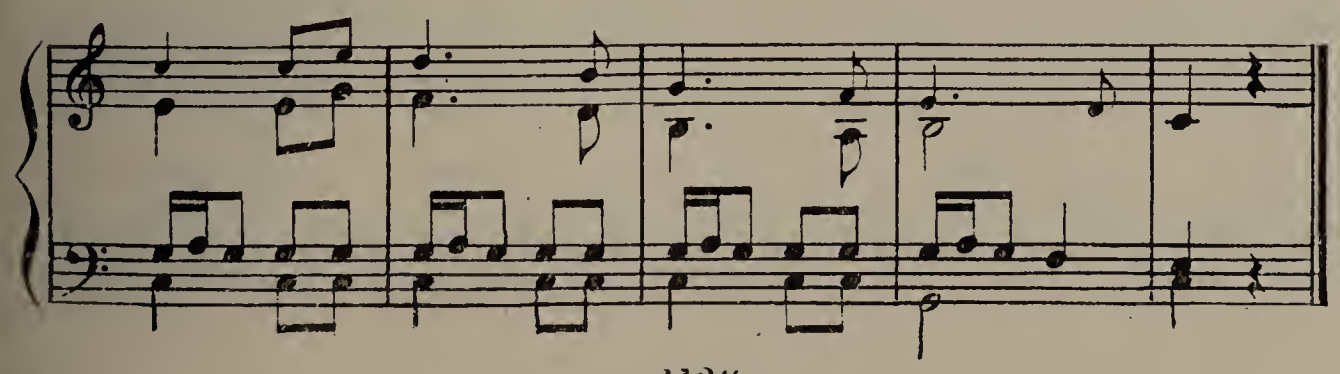


no hay tierra en el mundo que no hay tierra en el mundo



que no hay tierra en el mundo co_mo mi tierra.





285)

¿A donde fué?

Leon.

Recogida por
Don J. Pujol Alonso

Poco lento

¿A don - de fué mi mo - re - na, a

don - de la re - sa - - la - da? ——

—— ¿a don - de fue mi mo -

re - na? a la fuen - te fué por

a - gua a la fuen - te fué por

a - gua, yun ga - lan me la de - tie -

- ne _____ a - qui la es-toy . .

sfrz.

a-guar - dan - do por ver si vie -

p *meno*

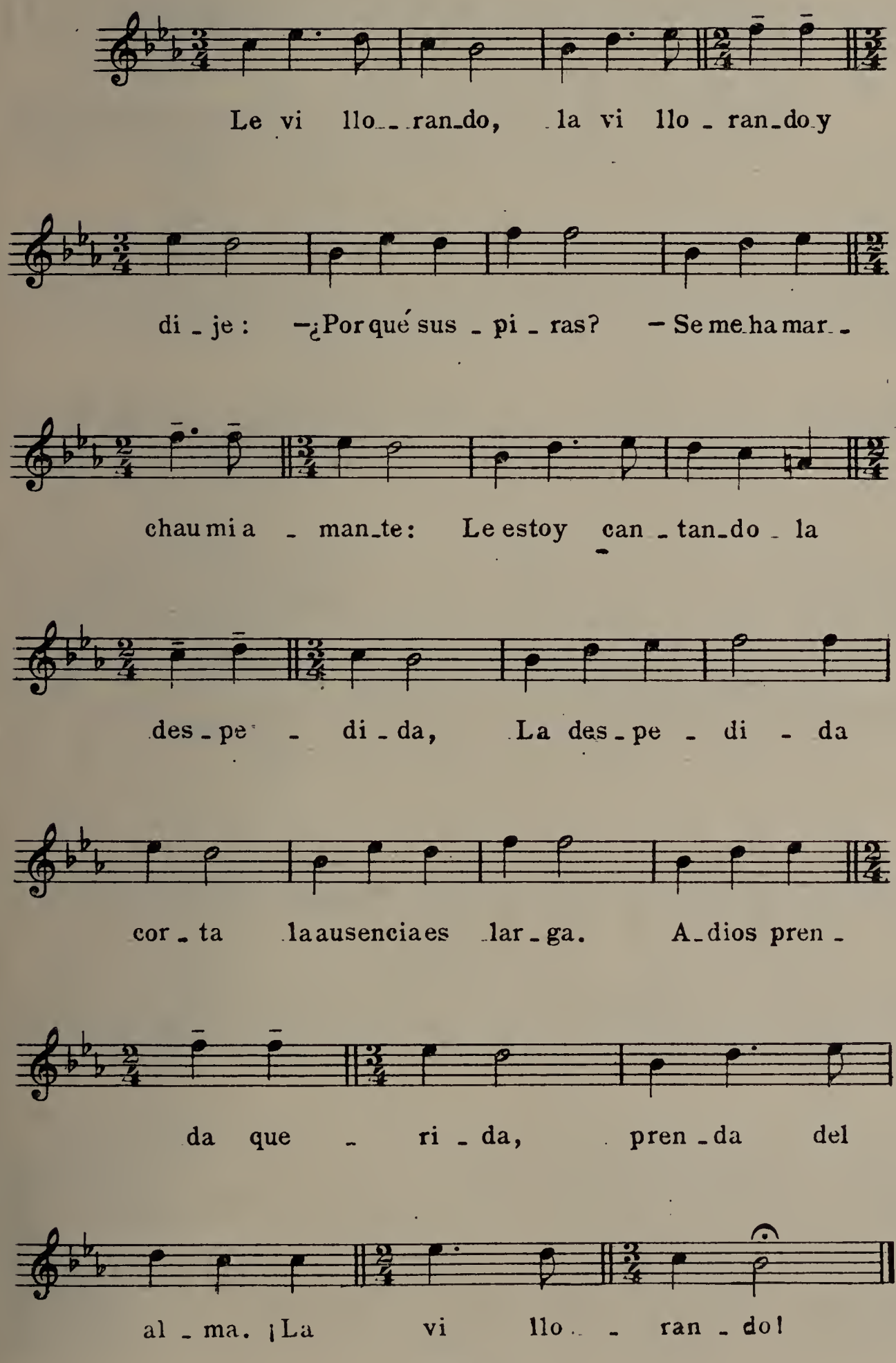
ne o no vie - ne. _____

286)

La despedida

Potes (Santander)

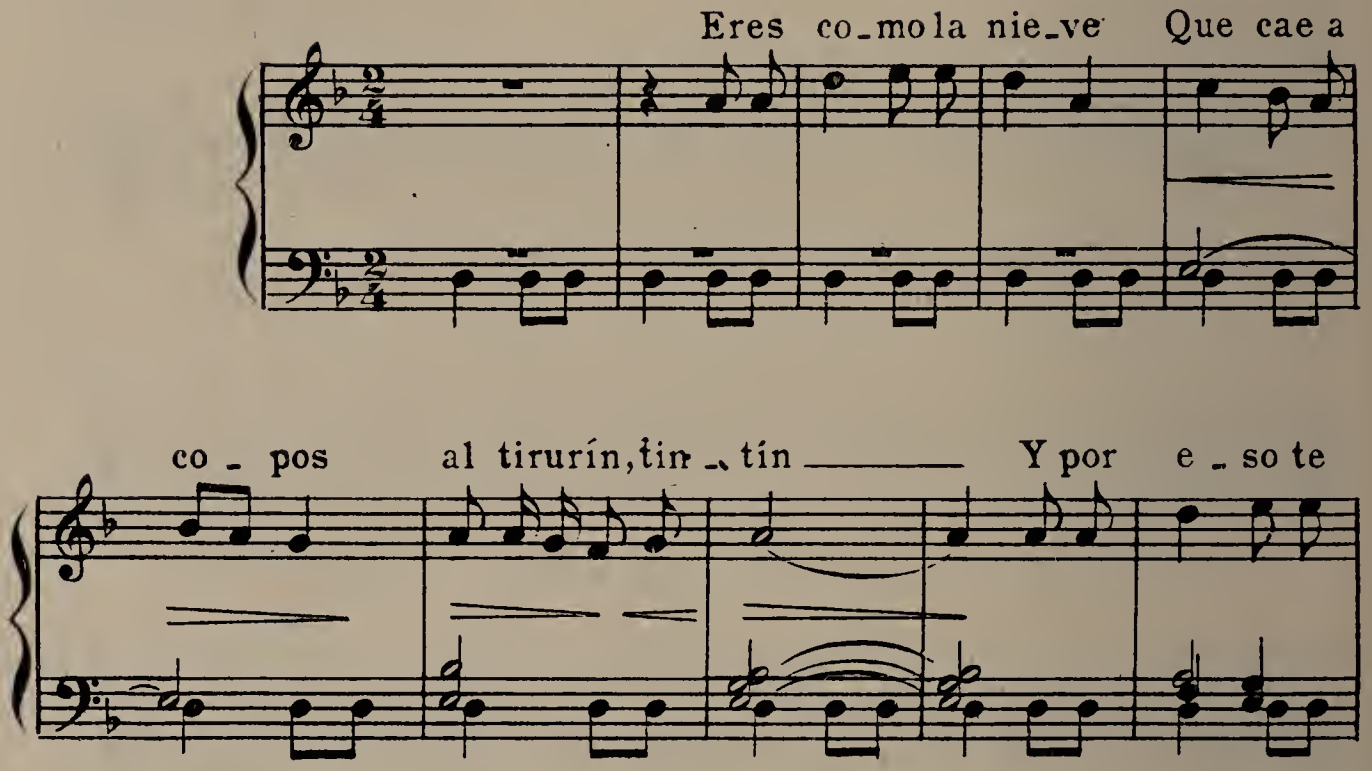
Recogida por el P. Nemesio Otaño



287)
Al tirurín, tintín

Zamora.

Recogida por el P. Luis Villalba.

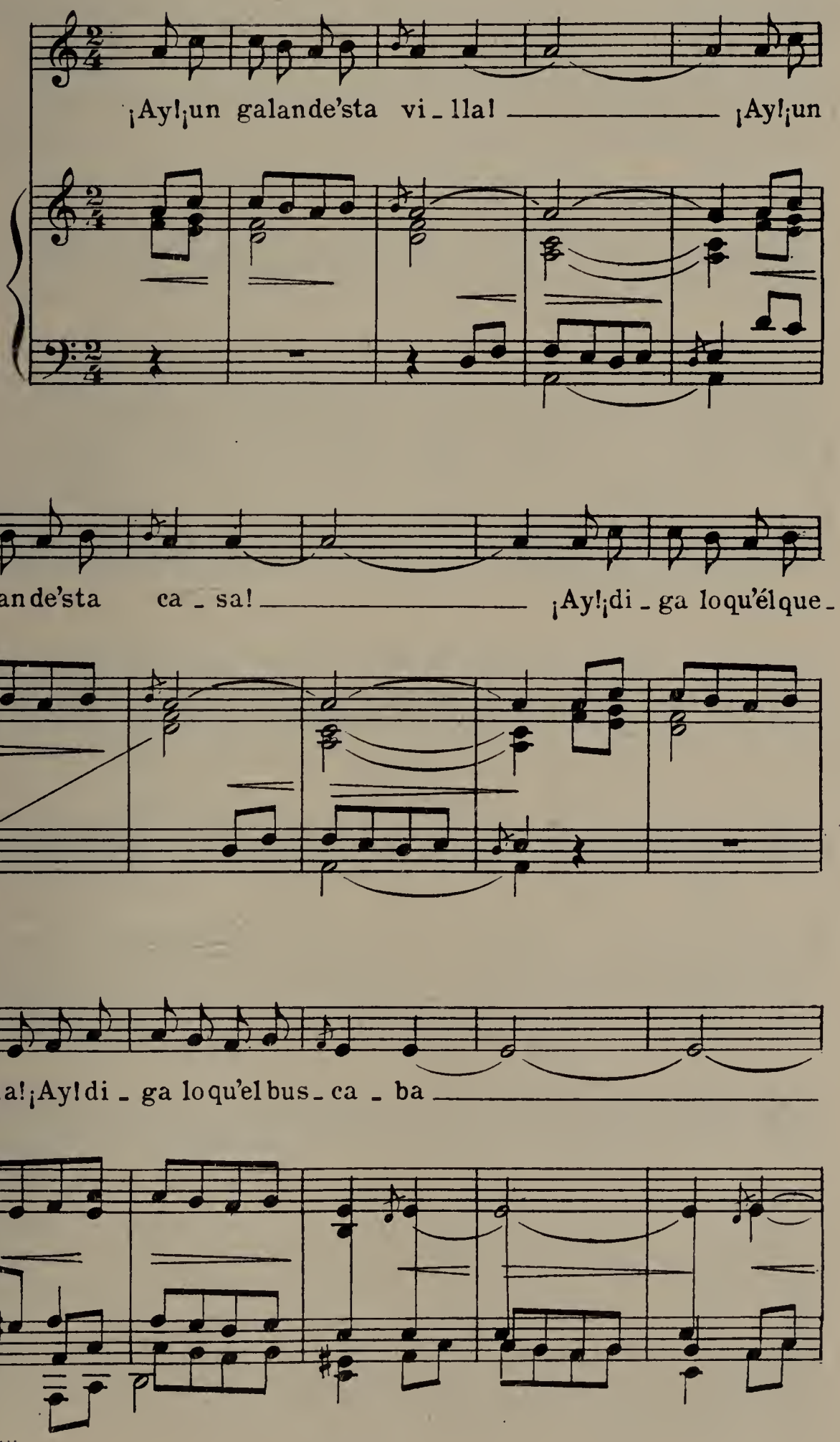


288)

Danza Prima

Oviedo (Asturias)

Comunicada por
D Anselmo Gonzalez del Valle.



¡Ay bus - co la blanca ni - ña!

¡Ay bus - co la niña blan - ca!

¡Ay que no l'hay n'esta vi - lla! ¡Ay que no l'hay n'esta

ca - sa!

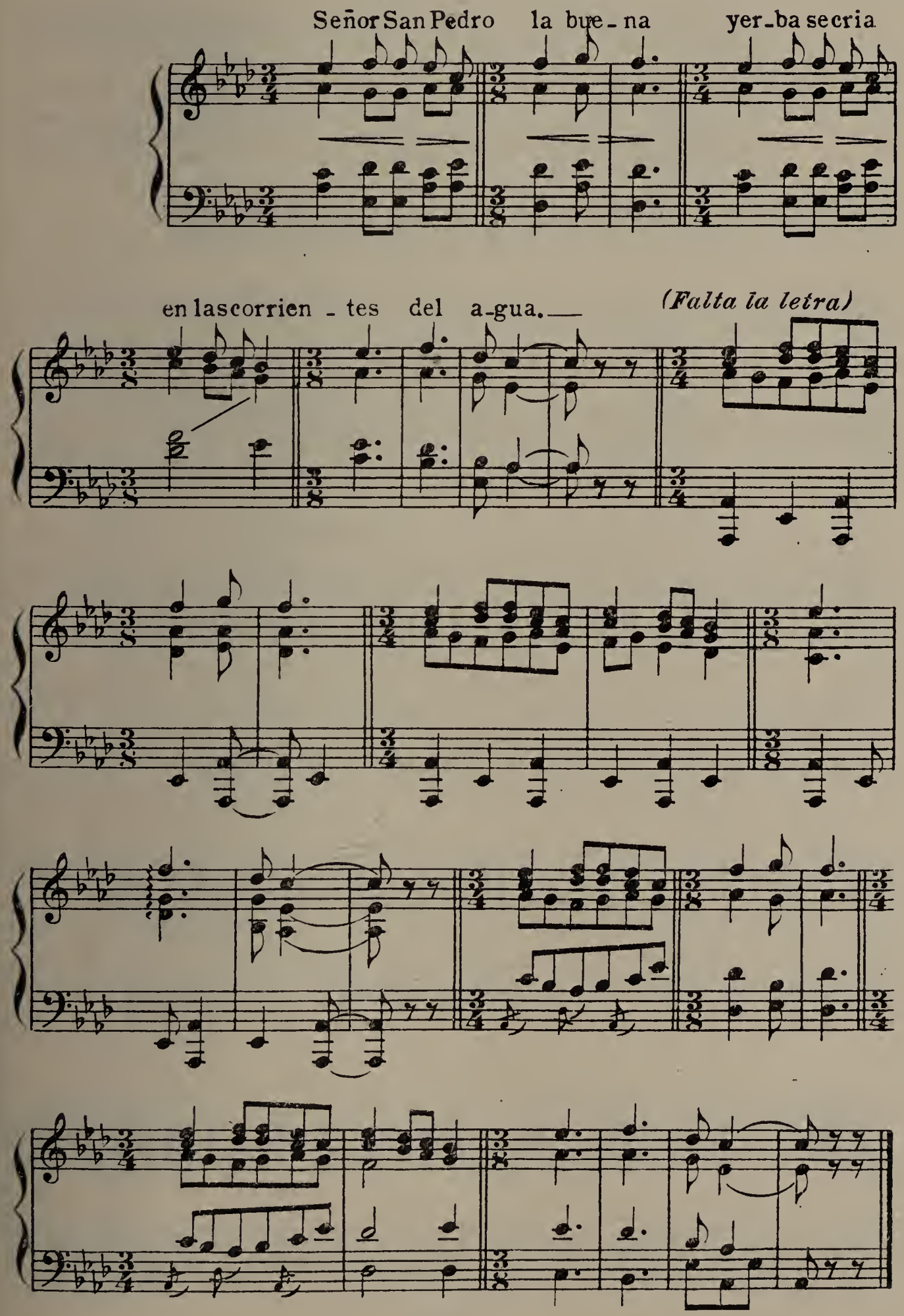
289)

Danza prima

(una de las advocaciones)

Oviedo (Asturias)

Comunicada por
D. Anselmo Gonzalez del Valle.



290)
Giraldilla

Oviedo.

De la Colección de D. José Hurtado.

Andantino

A o_rillas de una fuen _ te U_na za_ga _ la

p *p*

vi, A o_rillas de u_na fuen _ te U_na za_

ga _ la vi Con el rui _ do del a _ gua

p

Yo me apro _ xi_me a_lli Yo_i u_na voz que de_

cresc.

cí _ a Ay de mi! Ay de mi! Ay de mi!

sforz p *p*

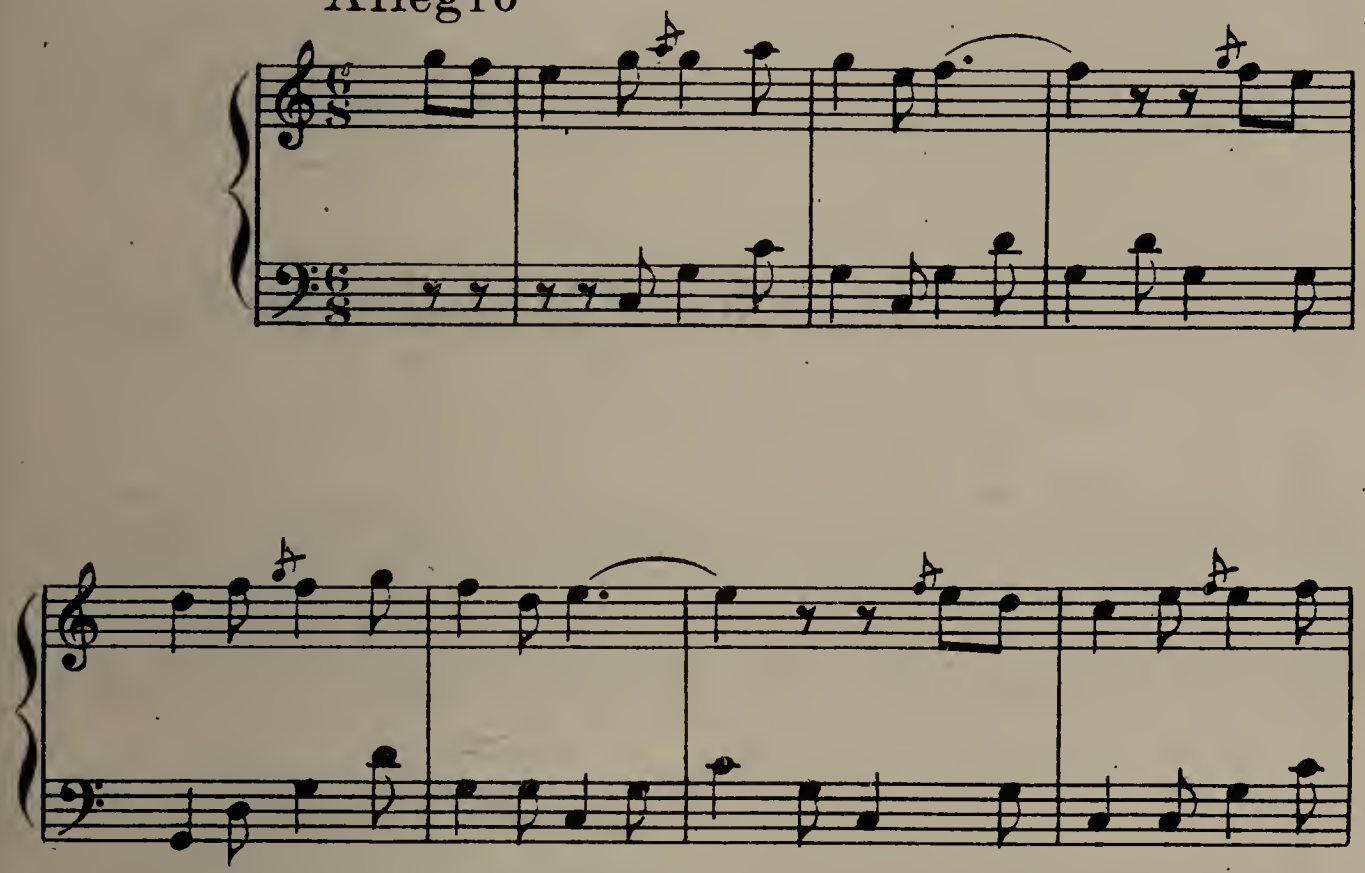
291)

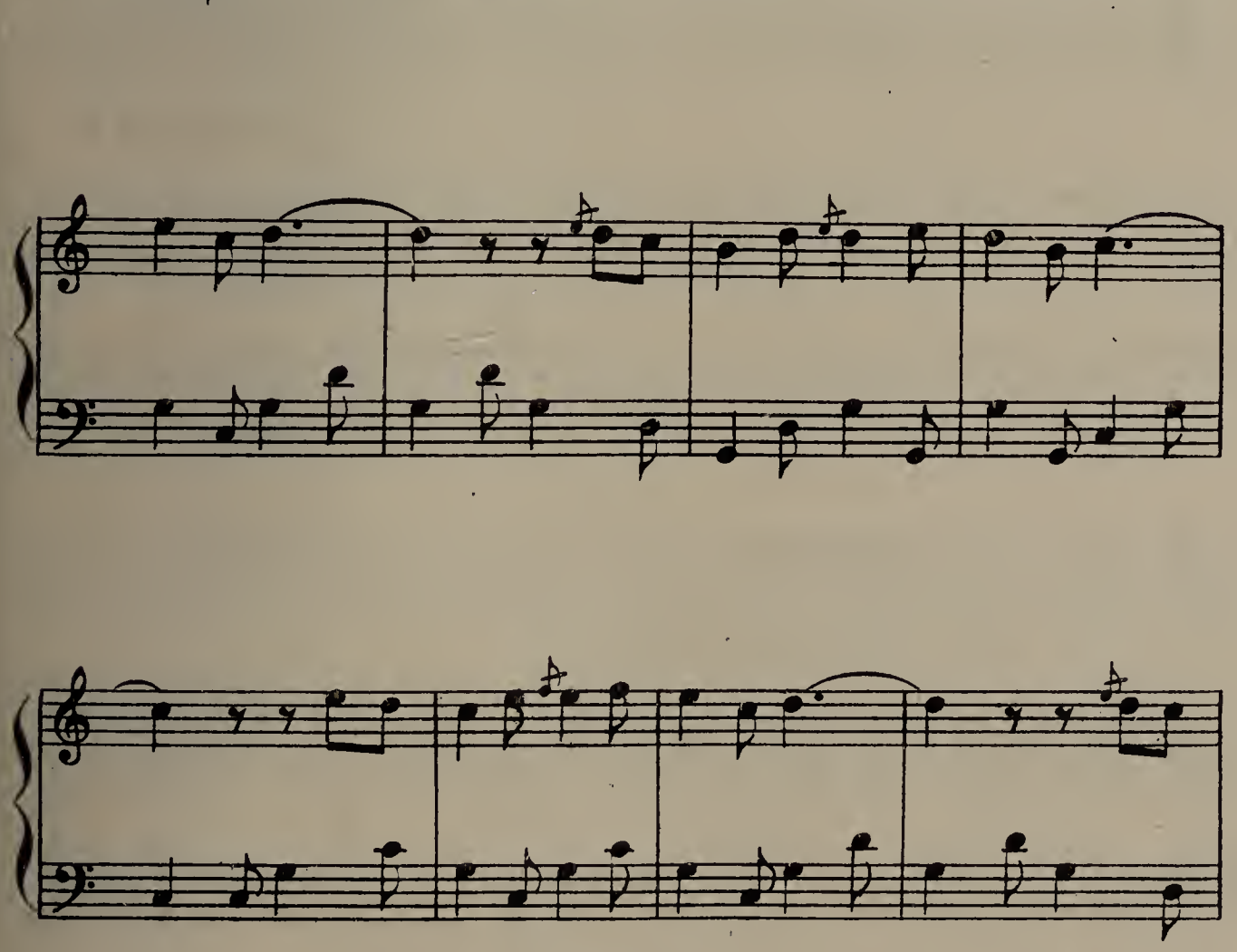
Muiñeira coreada con la gaita

Darbo (Cangas)

Comunicada por
D. Perfecto Feijoó.

Allegro





Mar_ga_ri _

ti _ ña re_lon_ca re _ lonca Porque o' cre _ go non lle da a

ton_ca, Marga_ri _ ti _ ña non re _ lonques qu'a tonca d'o

1. 2.

cre _ go non n'a rom _ pés _____ pés. _____

292)

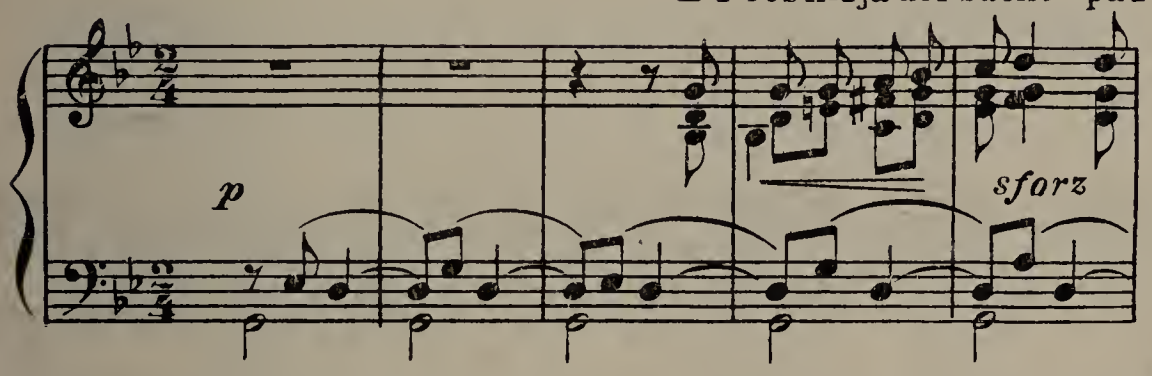
Baile a lo alto

León (Castilla la Vieja)

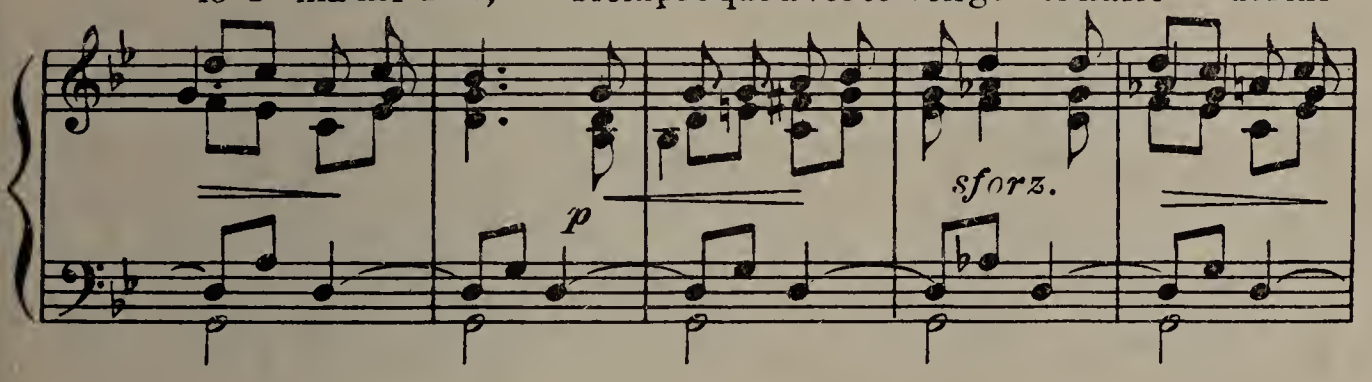
De la Colección de Inzenga.

Allegro.

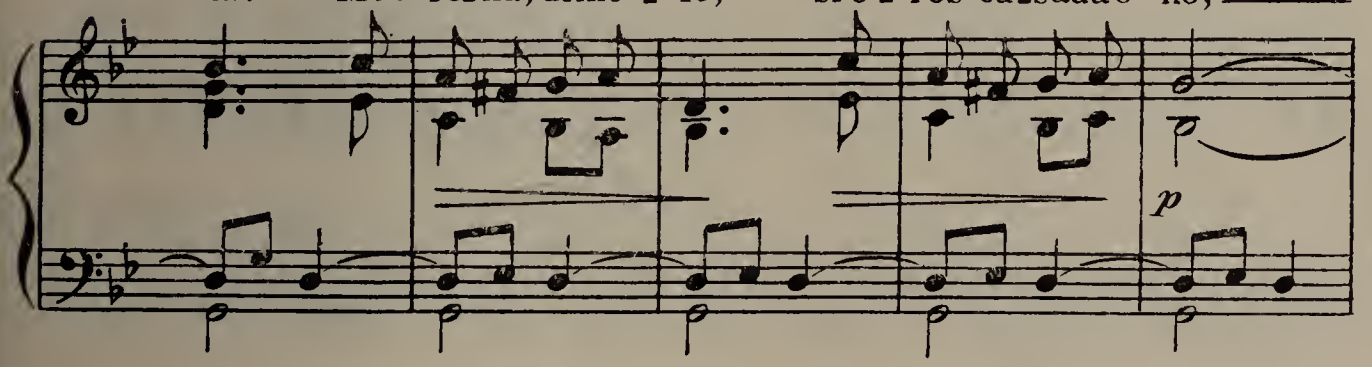
E - res hi-ja del sueño pa-



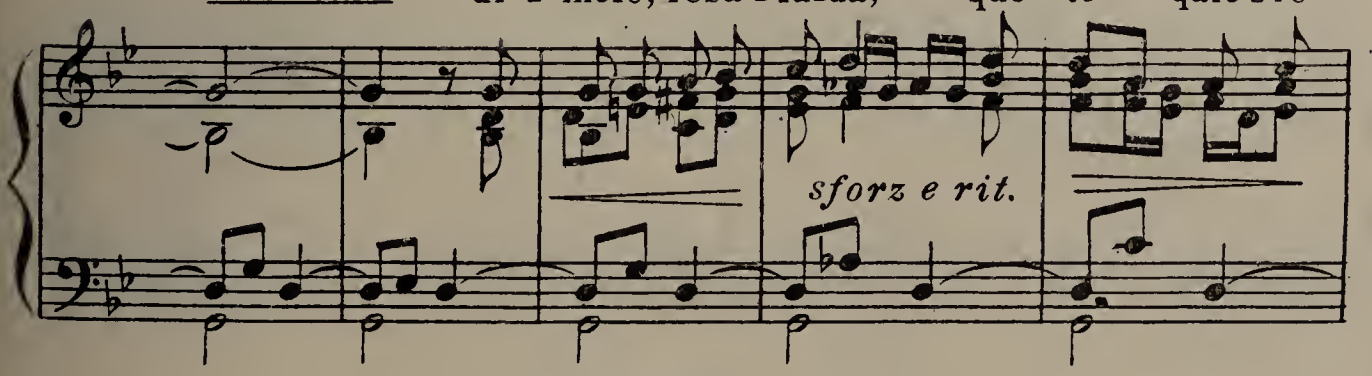
lo - ma mi - a, siempre que a verte vengo te hallo dormi -



da. Mo - re-na, dime - lo, si e - res ca-sada o no; ——



—— di - melo, resa - la-da, que te quie - ro



yo; mo - rena, díme - lo ——— No pretendo mas

p

cetro ni más co-ro - na que ser dueño abso-lu-to de

sforz *p* *sforz*

tu perso - na. Mo-re-na, dime - lo, si e - res ca-sada o

no; ——— di - me-lo re-sa - la-da, que

p *sforz. e rit.*

te quie-ro yo, mo - rena díme-lo. ———

p

293)

Baile a lo alto

León.

De la Colección de Inzenga.

Allegretto

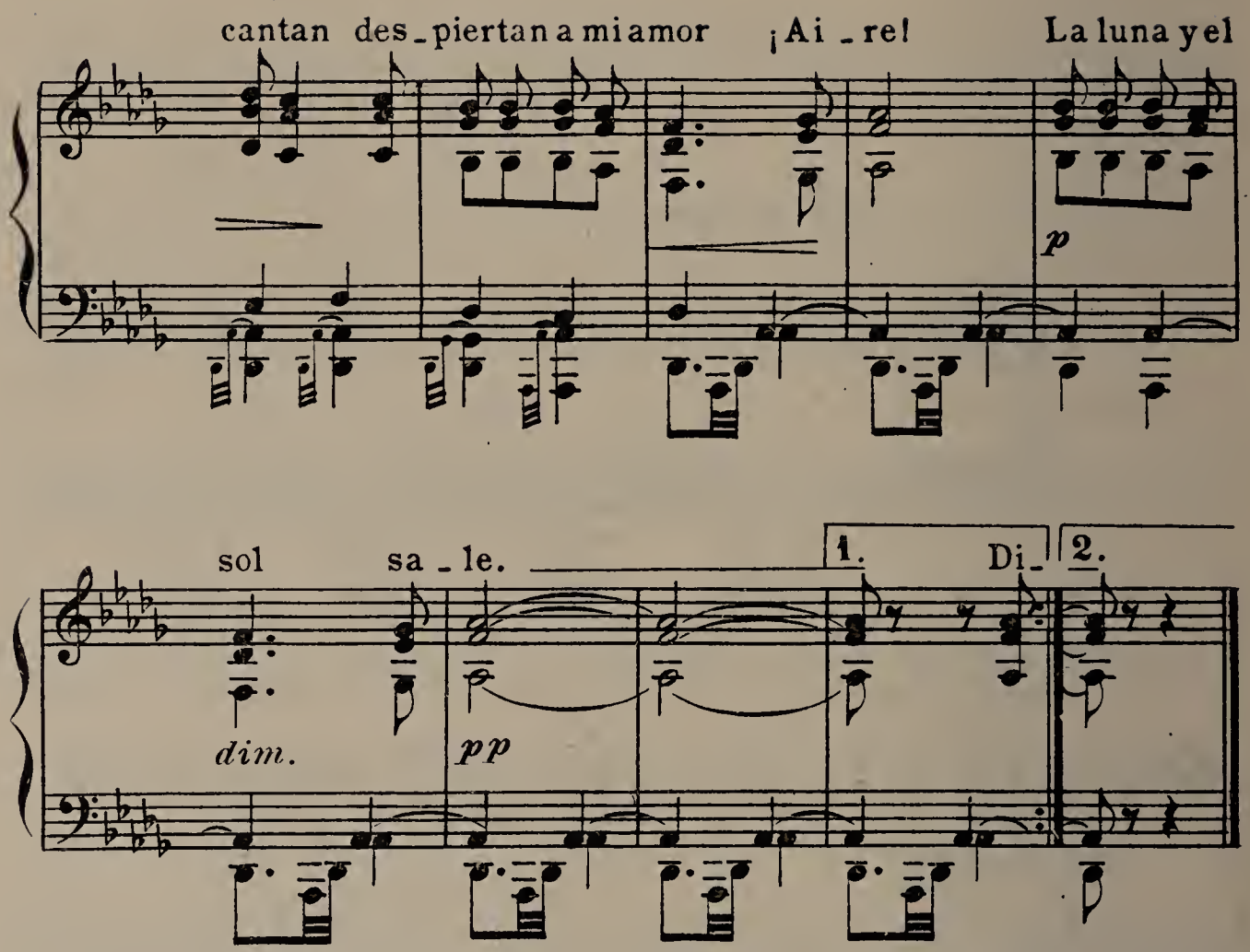
Di -

cen que larga ausencia Cau - sa el ol - vi - do: En

tu pecho vi - liano que no en el mi - o ¡Ai - re!

la lu - na y el sol sa - le. Los pa - ja - ri - llos

p *poco rit.* *a tempo*



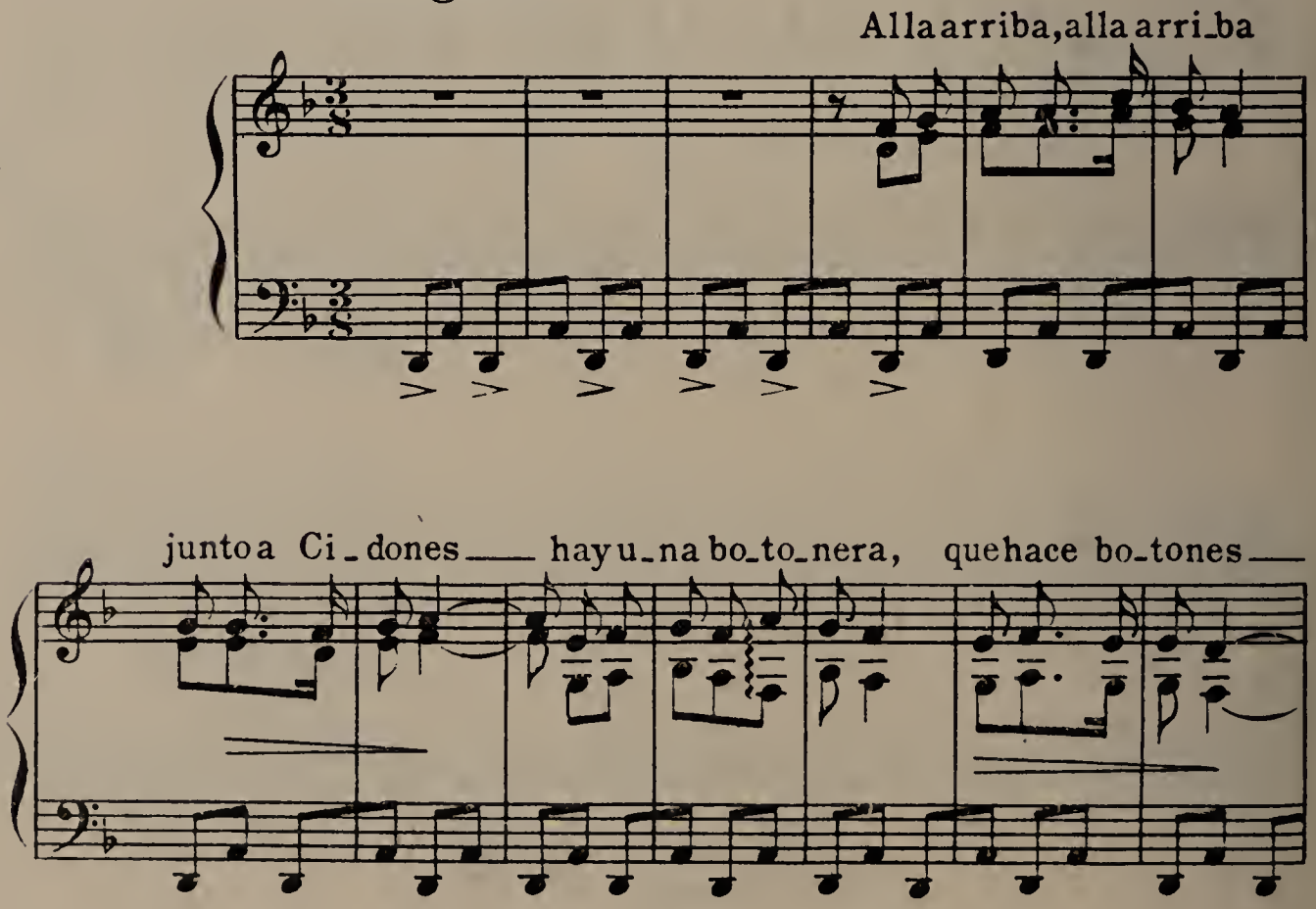
294)

La Tarara

Soria.

De la Colección de Inzenga.

Allegretto



ya la tal bo - to - nera le entra gal - bana —— y hace botón y

medio ca - da se - mana —— Demos la vuelta al corro con mu

cho de - co - ro, que la chi - me - ne - a muy bien se me - ne - a, que se es -

tá ca - yendo, que ya se ca - yó: la ta - ra - ra sí, la ta -

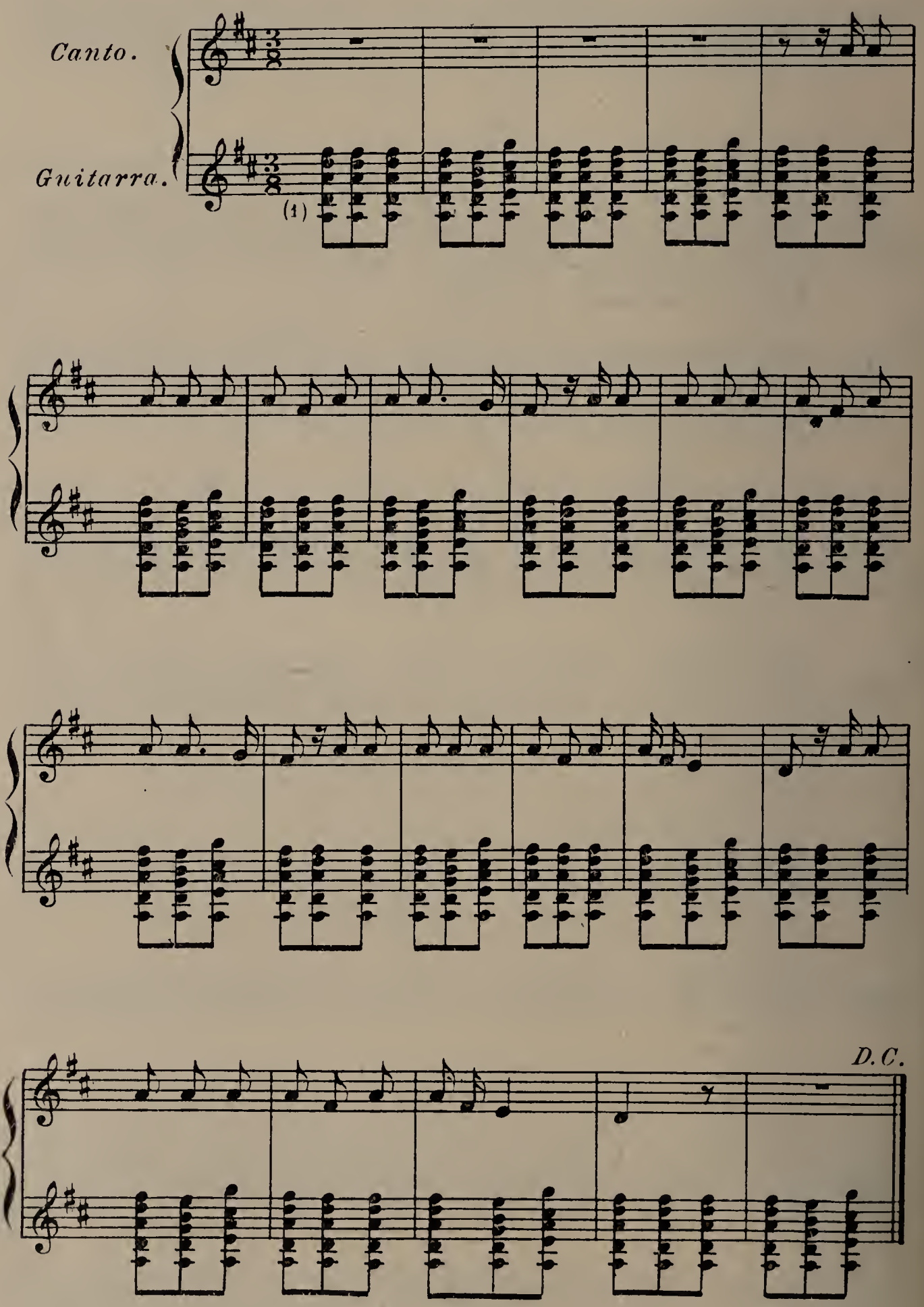
ra - ra no; la ta - ra - ra si, que la can - to yo.

295)

El Copeo Mallorquín

Islas Baleares

Comunicado por
D. Antonio Noguera.



(1) Efecto a la 8ª baja.

296)

La Alicantina

Canto popular
de la ribera del Júcar.

Comunicada por
el Mtro. Don S. Giner

Moderato

VOZ

Guitarra

Vi_sante_ta fi_llame - ua

Visante_ta fi_lla me - ua · no ti_res ai -

gua al ca . rrer — per — que pasará el teu

no - vio y s'embrutará el cal - ser

y s'embru - ta - rá

el cal -

ser.

D. C.

297)

La Jota del carrer

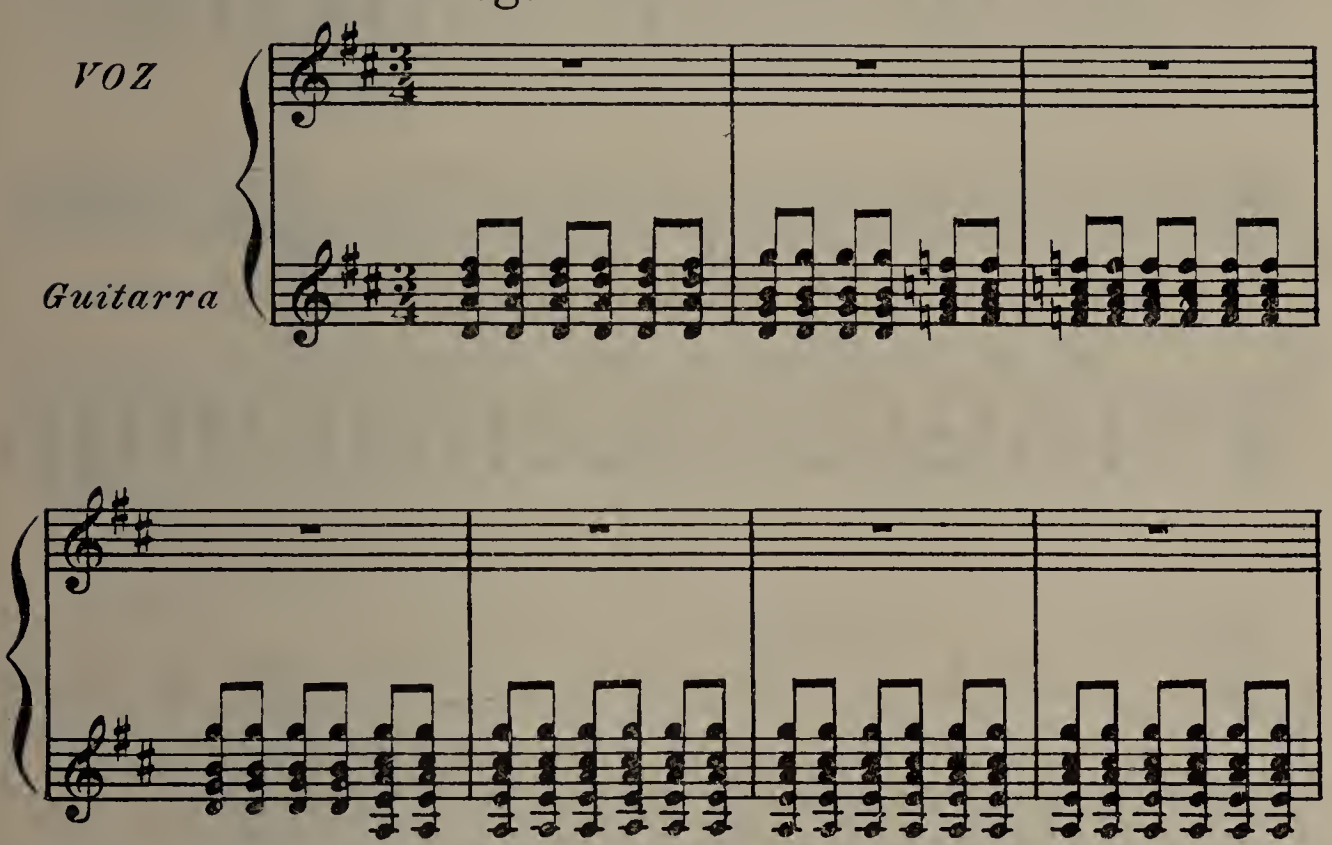
Comunicada por
el Mtro. Don S. Giner

Valencia

Allegro

VOZ

Guitarra



u - ni - dos de dos en dos

no tie-nen tan-ta fir - me - za

co-mo te - ne-mos los dos

no tie-nen tan-ta fir - me - za

D. C.

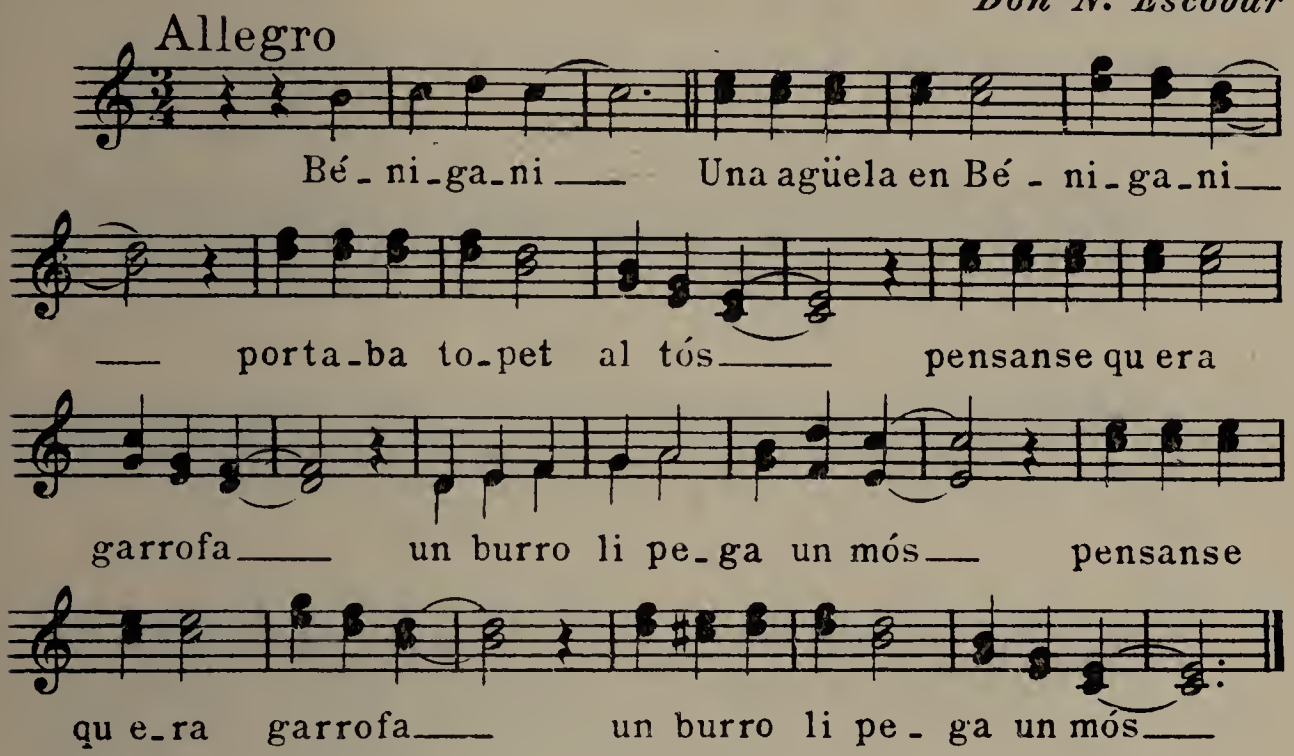
co-mo te - ne-mos los dos

298)

Jota en música de fadrins

Los Valles (Castellón de la Plana)

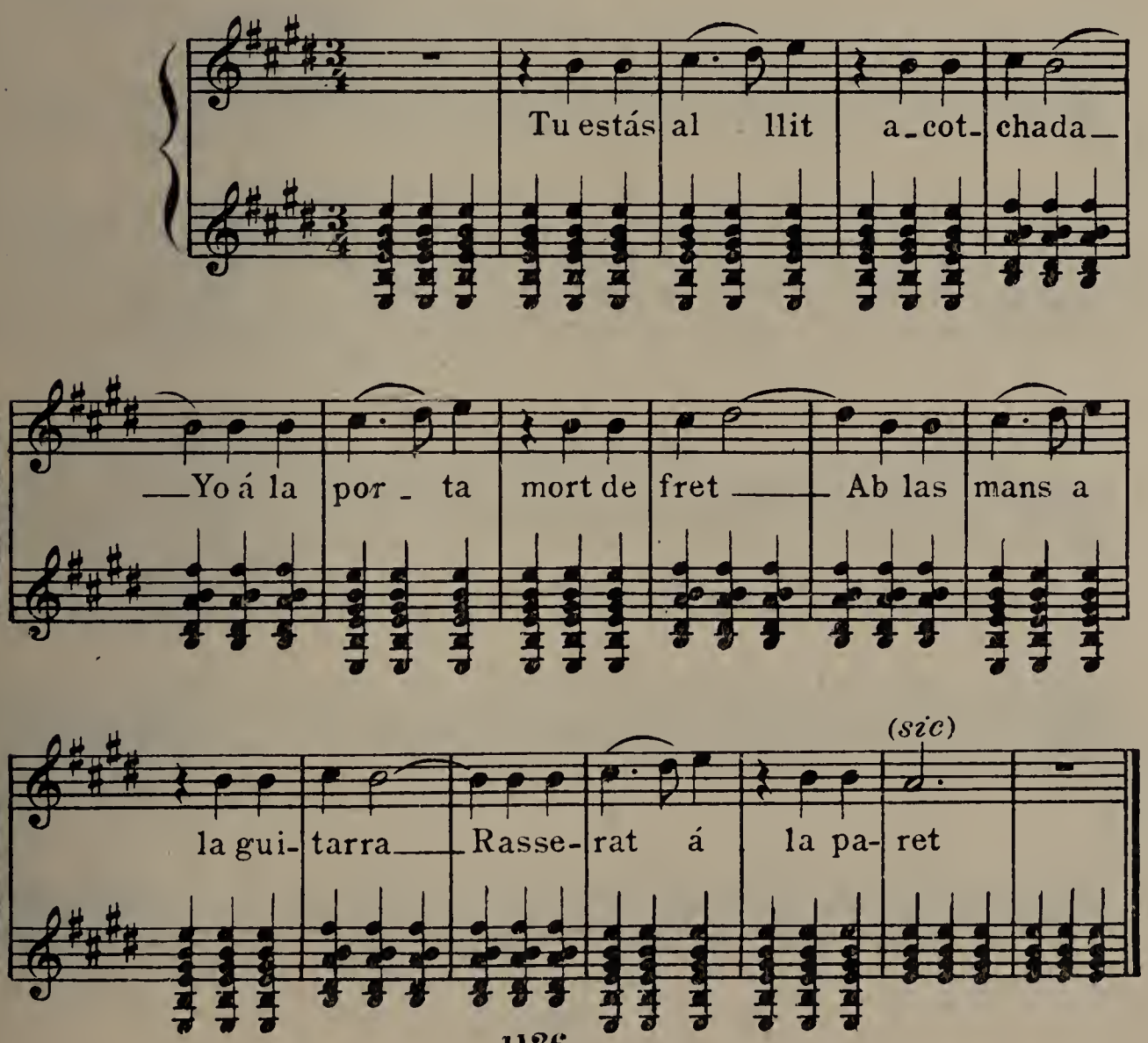
Recogida por Don N. Escobar



299)

Jota tarraconense

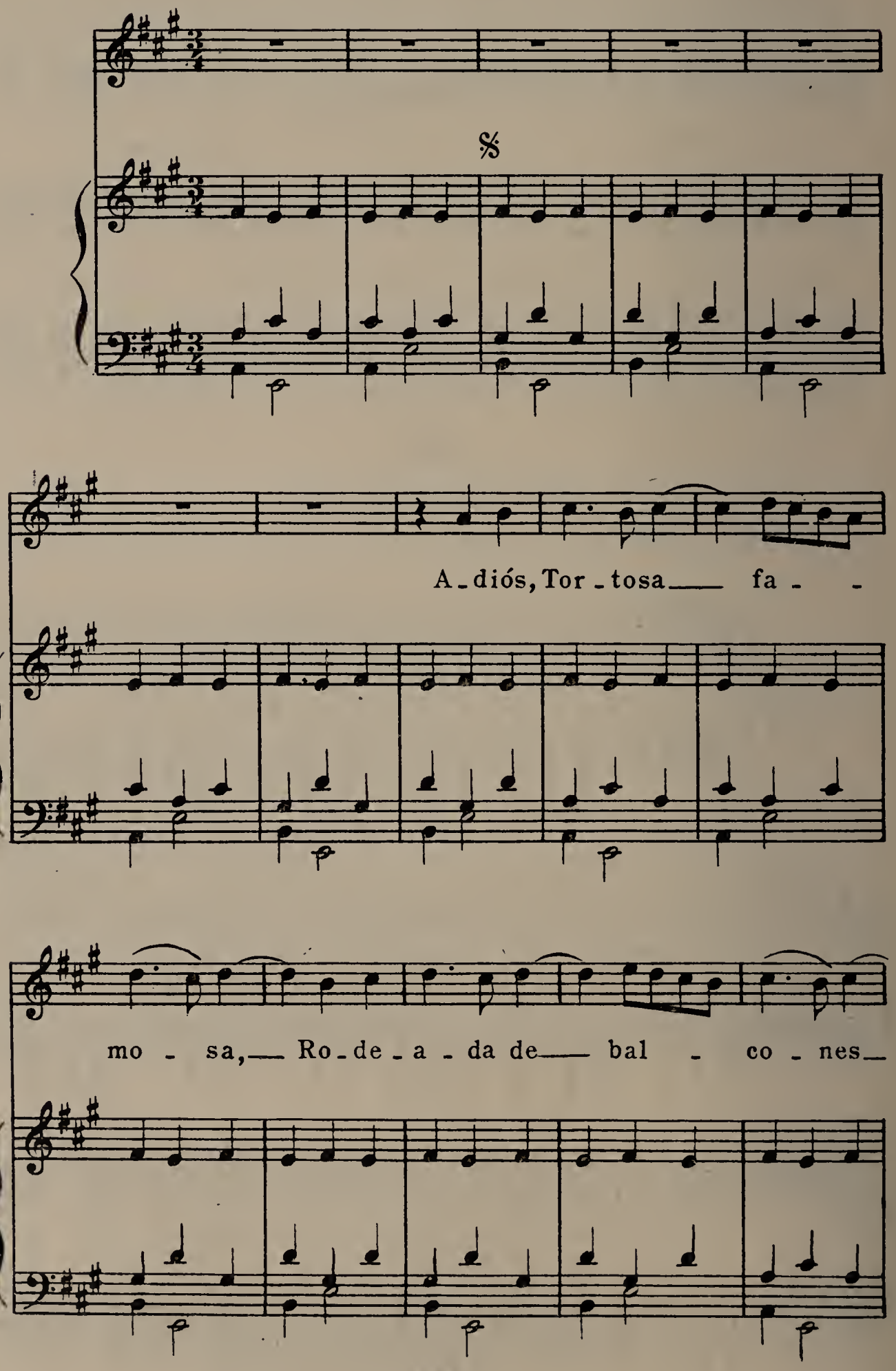
La Riba (Tarragona)

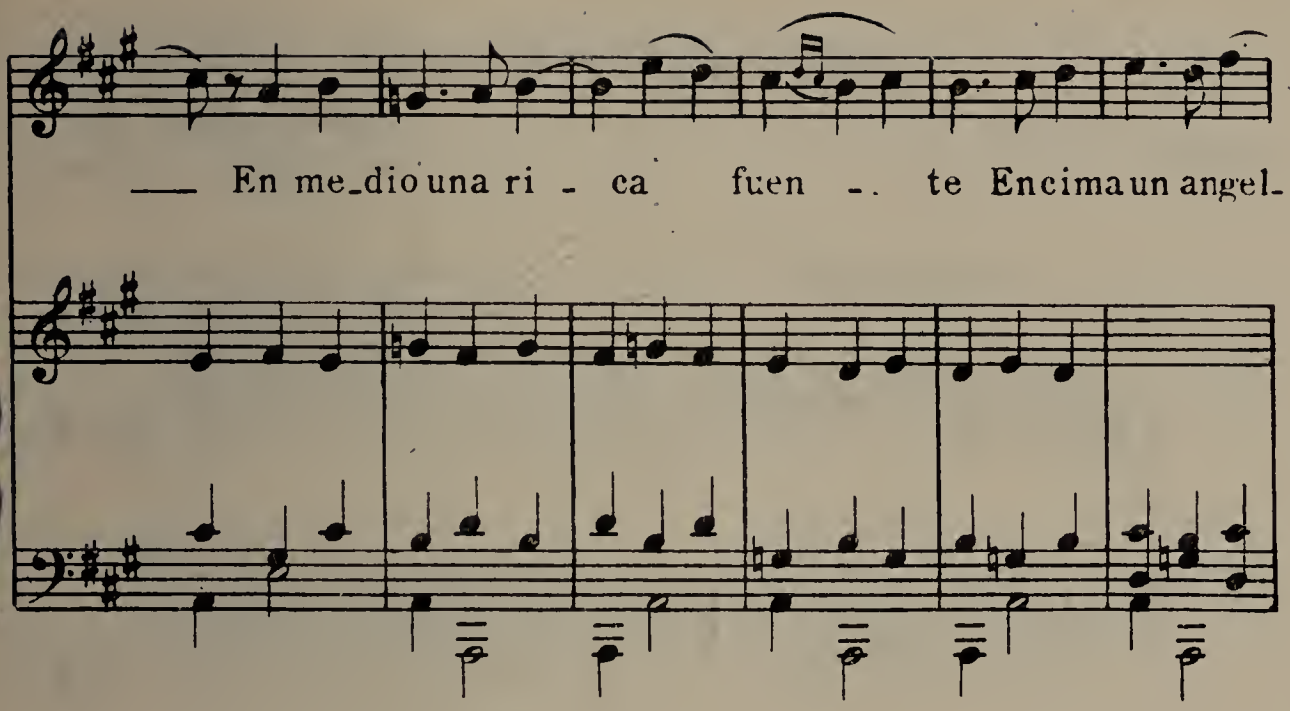


300)

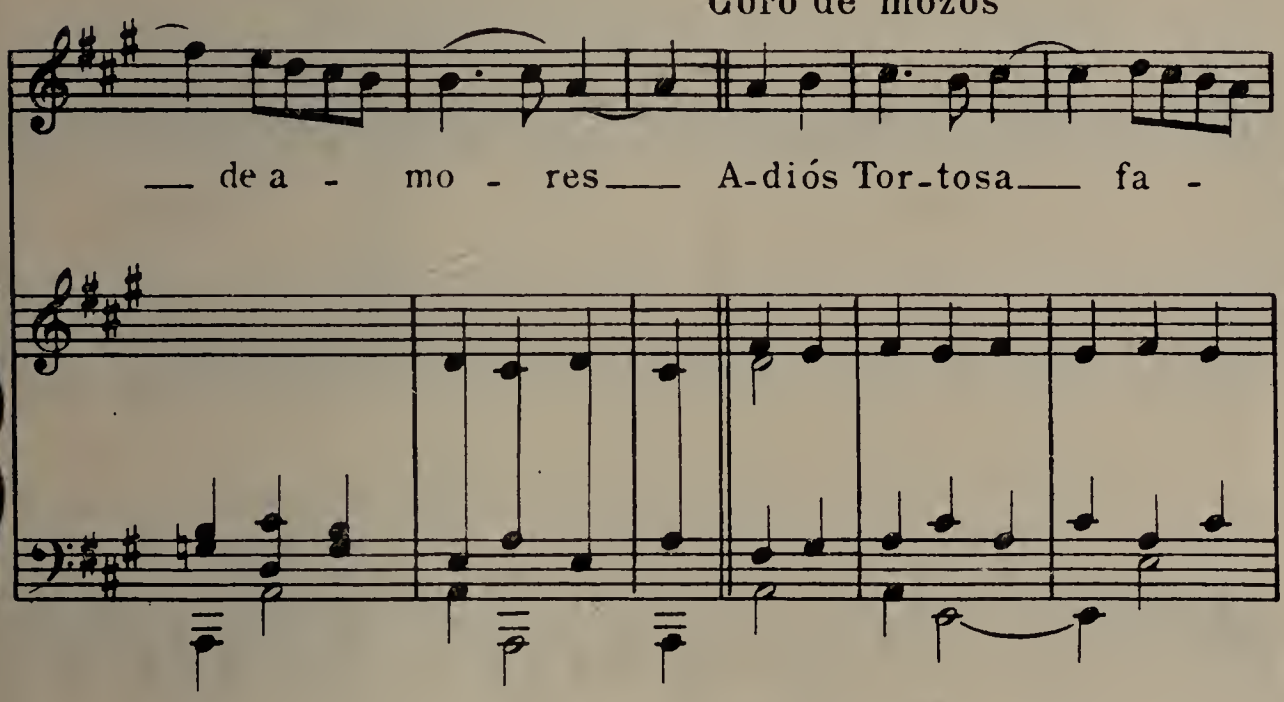
Jota tortosina

Tortosa (Tarragona)

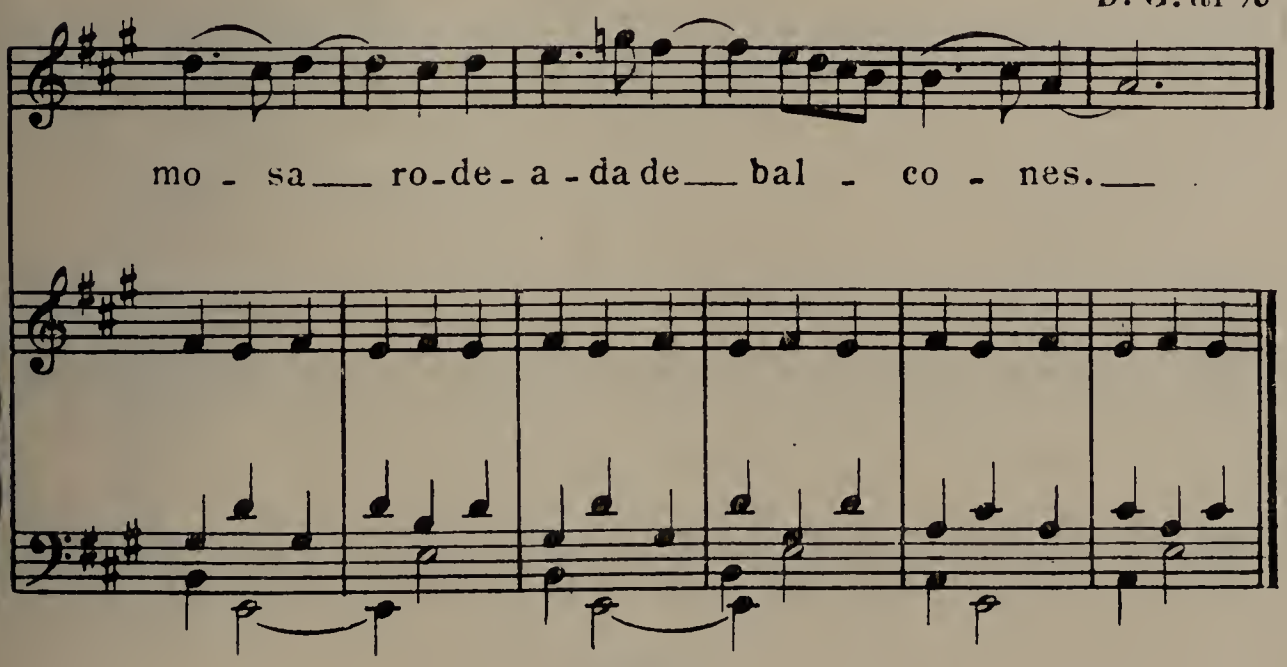




Coro de mozos



D. C. al %



301)

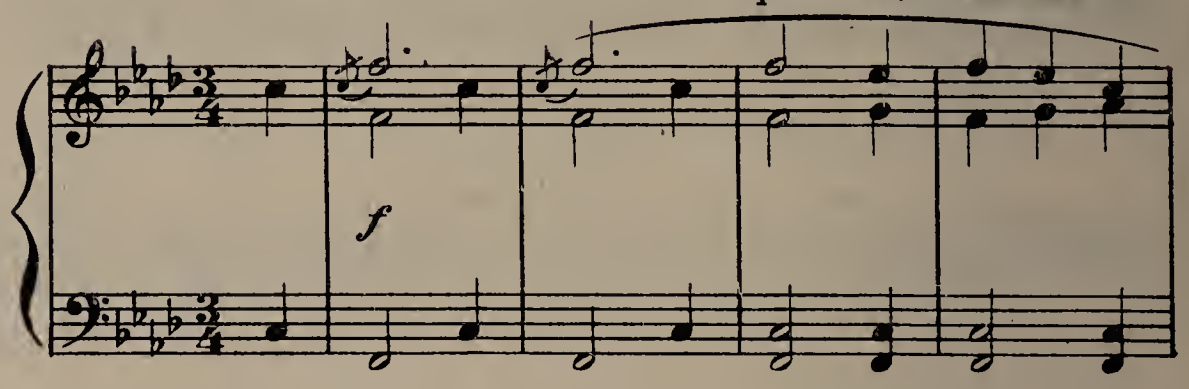
Copla bailable leonesa

Comunicada por
Don J. Pujol Alonso

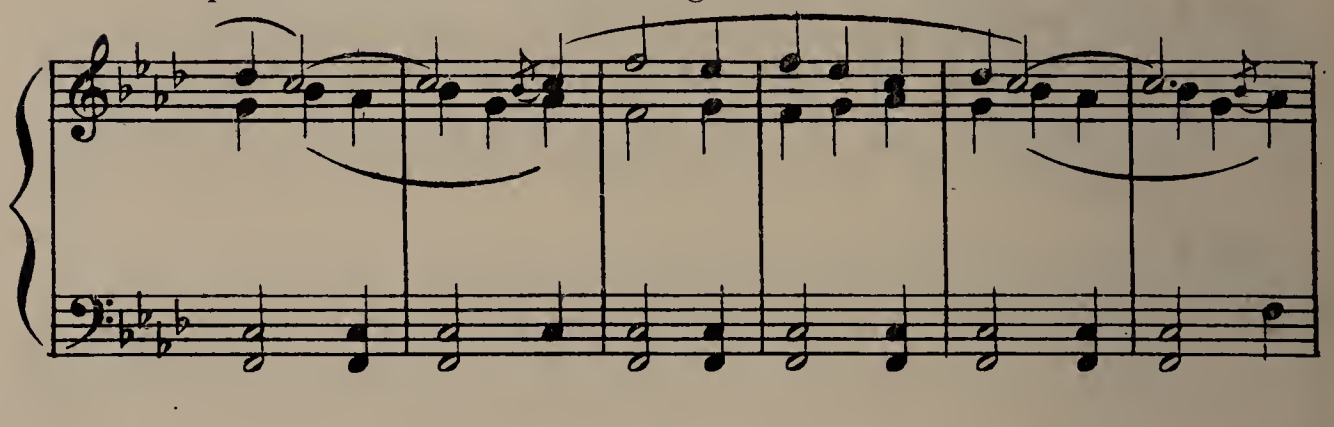
Leon

Moderato

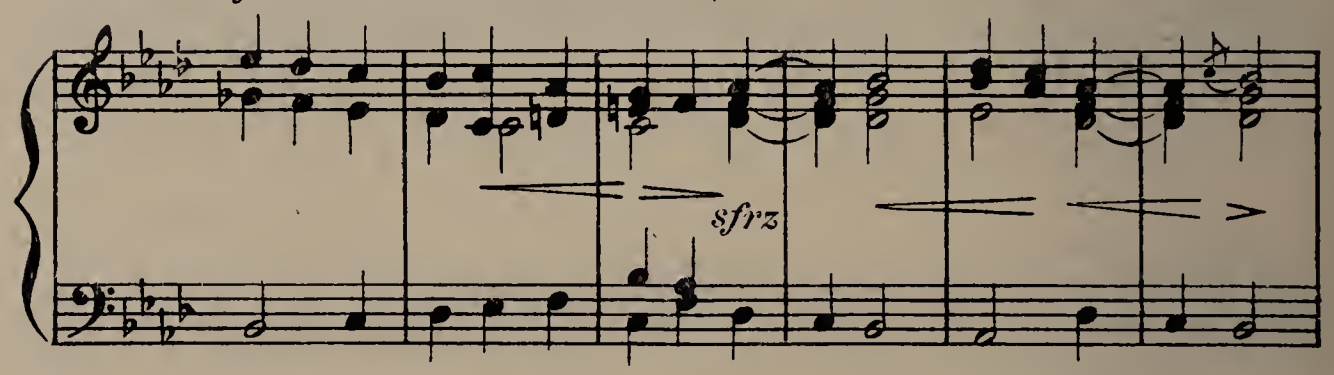
An-da di-ciendo tu
Aun-que tu ma-dre no



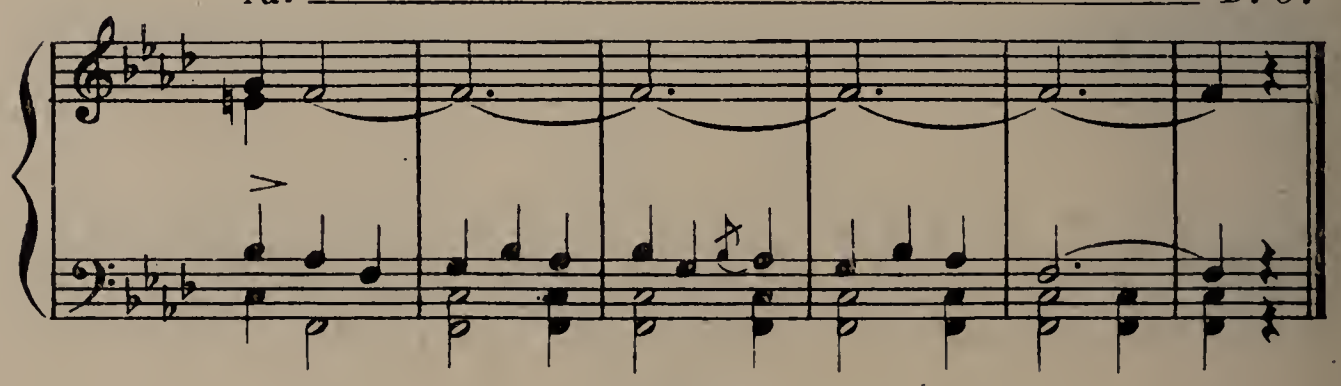
madre____ que tú la reina me-reces____
quiera____ con-ti-go me he de ca-sar____



y yo co-mo no soy reina, no__ quie-ro que me des-
y si el cu-ra no nos ca-sa, San__ Pe-dro nos ca - sa-



precies._____
rá._____ *D. C.*



302)

Copla bailable leonesa

Leon

Comunicada por
Don J. Pujol Alonso

Allegro

Ay! ay! ay! ay! ay!

f *p cresc.*

co_mo re_tumba el pan_de - ro:___
ay! mi co_ra zón ya se ha muer - to:___

Ay! ay!

f *p*

co_mo le to_ca_ré yó ___
ay! ay! ay! ay! y te lle_van á en te_rrar___

que el co_ra_zón ten_go ma - lo,___ le van á
que me be_se mi mo_re - na___ y le ha_ce

poco meno *rit.*

po - ner la unción ——— como re -
re - su - ci - tar. ——— Ay! ay! ay! ay! ay! ay! mi co - ra -

tumba el pan - de - ro. ———
zón ya se ha muer - to. ———

f

Granadina

Granada

Las fa - ti - gas del que - rer ———

— Las fa-ti-gas del que-rer — Son las fa-

tigas mas grandes — Porque se lloran cantando —

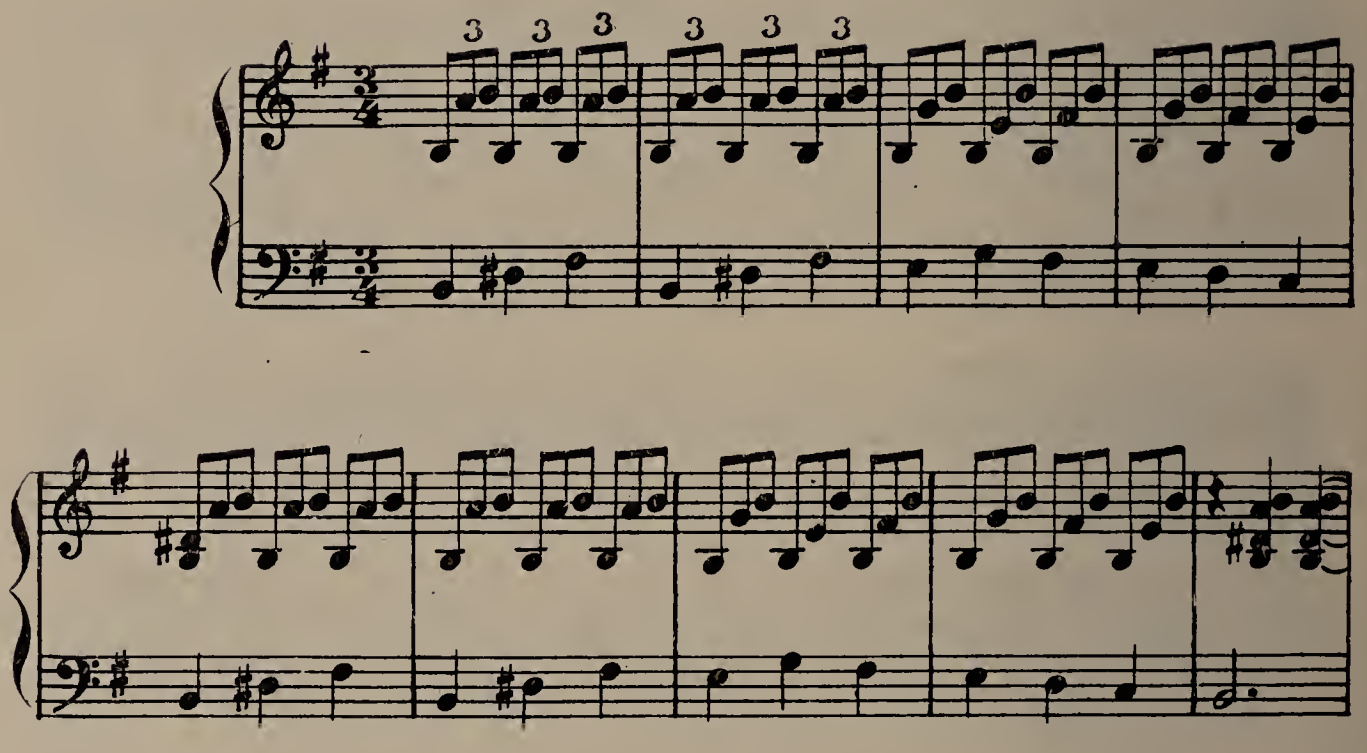
— y las lagrimas no salen — Las fa-ti-

gas del querer —

D.C.

304)

Granadina



Ven - te a mi pe -

cho Que se ha'

vuel - to poé - - ta Mi

pen - sa - mien - to

305)

Malagueña

(Andalucia)

Allegretto

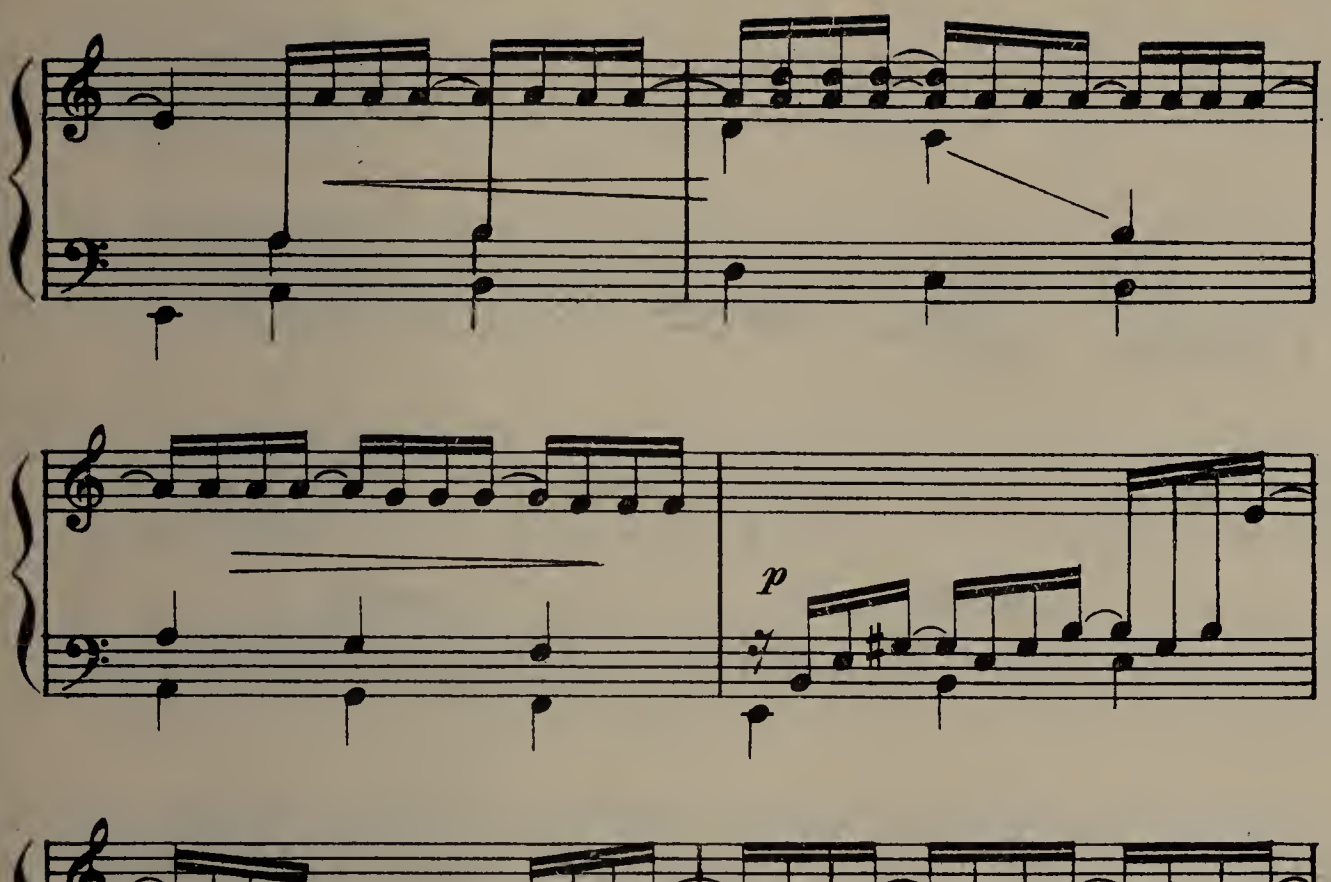
p

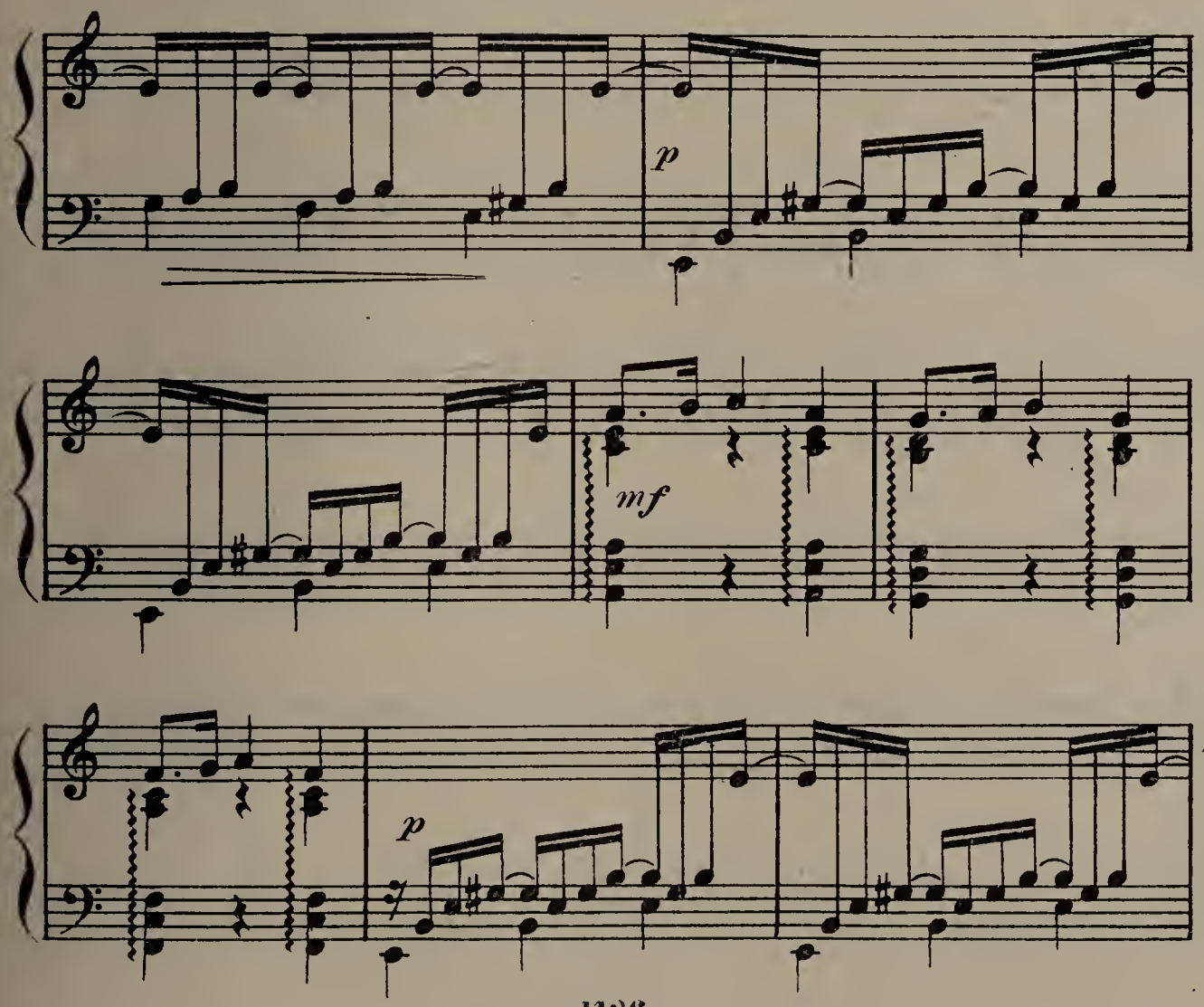
cresc. e sfrz.

p

poco cresc.

p


p
3
3
3


p
mf
p

poco rit.

p

sfrz.

Cuan - do sa - lí de Mar -

be - ya - - - a!

f

Cuan - do sa - lí de Mar -

mf

be - - ya - - *a!*

f

Jas - ta'r ca - ba - yo yo -

mf

ra - - ba - - - *a!*

Que me de - je u - na don - se - ya

mf *f*

a! Que ar sor sus

ff *mf*

ra - yos qui - ta - ba

a! Cuan - do sa -

f

li de Mar - be - ya

3 3 3 3

a!

f *f*

3 3 3

p

sfrz.

sfrz.

sfrz.

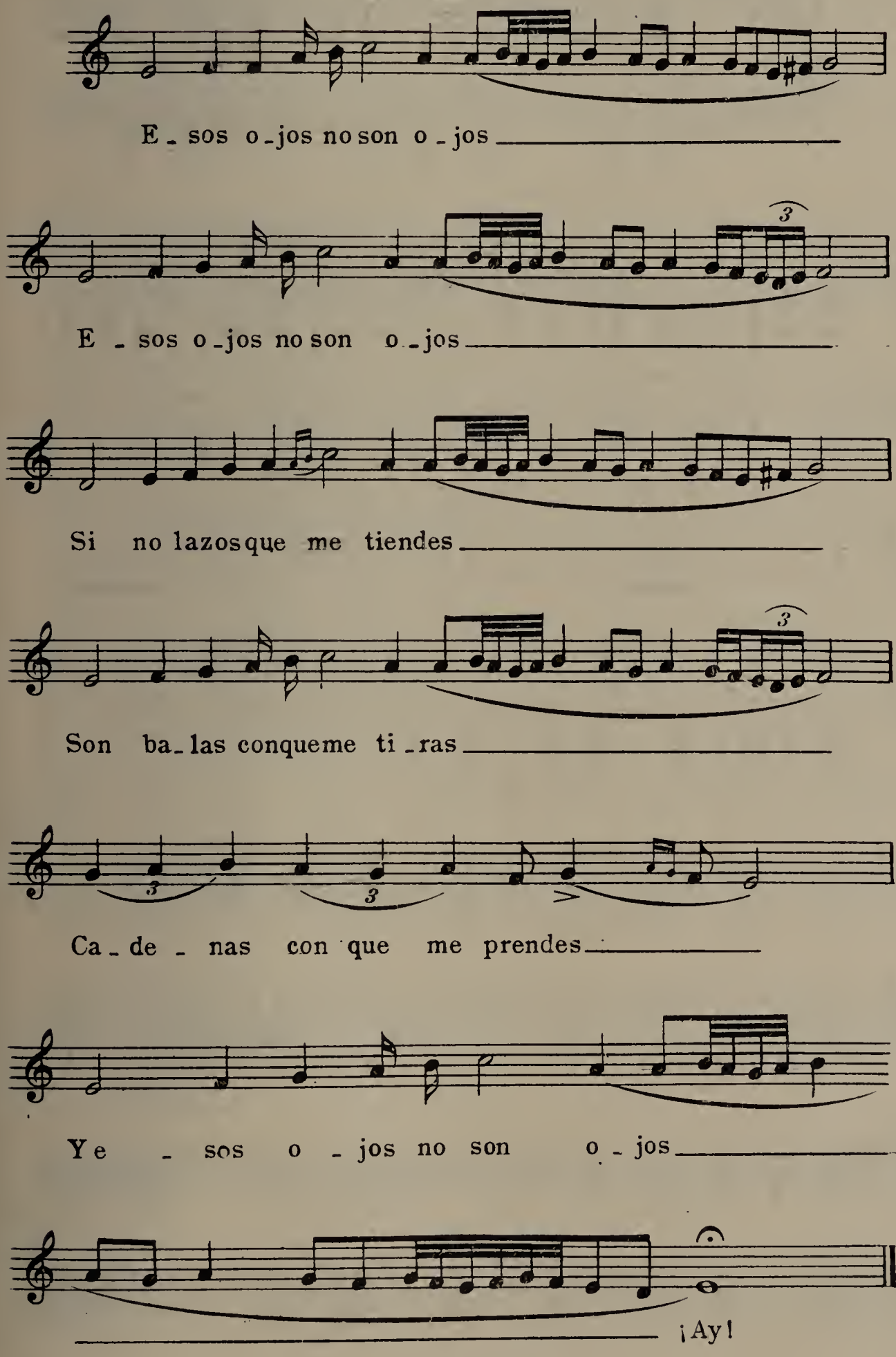
sfrz.

306)

Malagueña

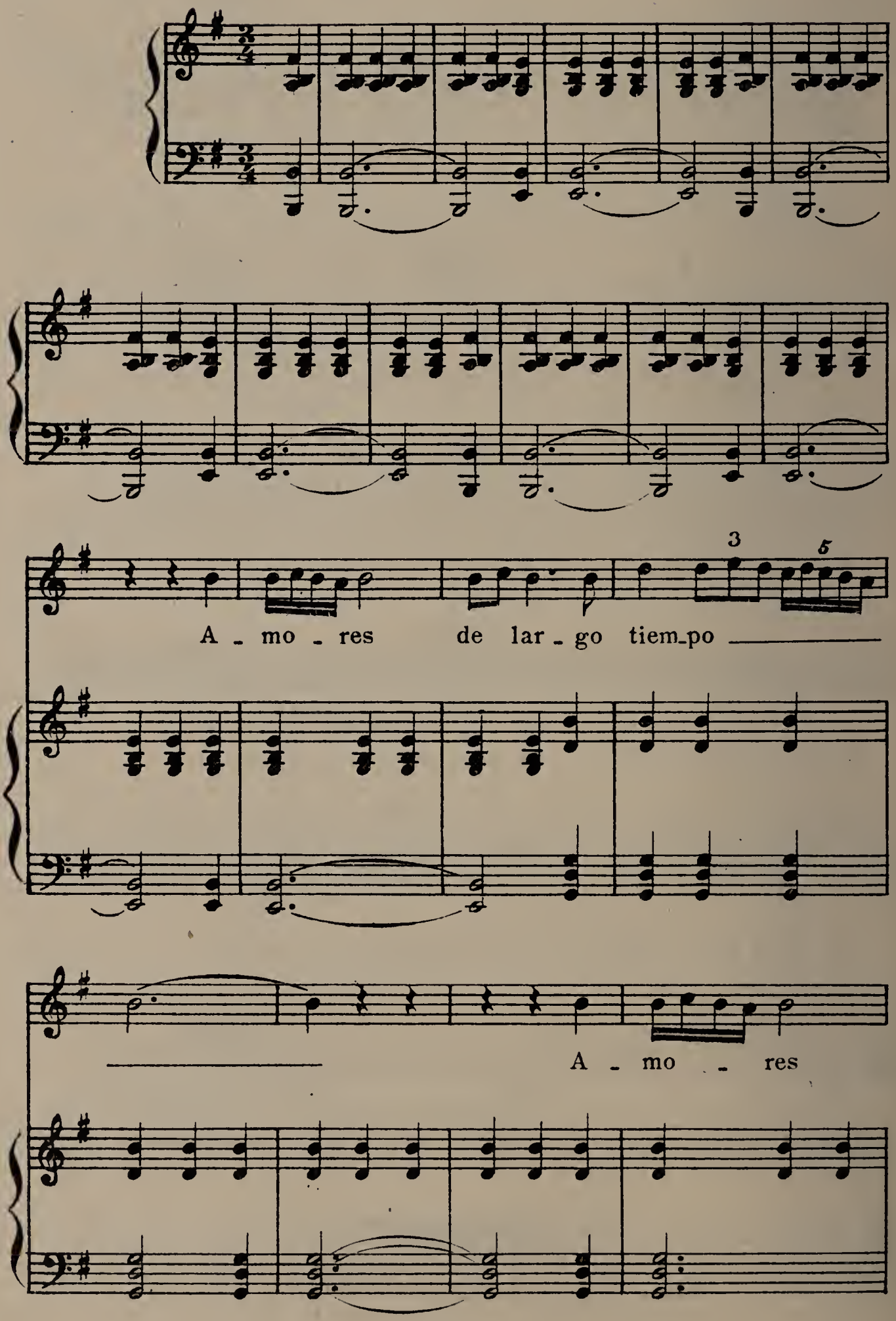
Transcrita del pueblo
por Don José Mª Sbarbi

Málaga



307)

Malagueña



de lar - go tiem - po

¡Qué ma - los de ol - vi -

dar son, Por -

que han e - cha - do ra - i - -

ces. En me - dio

del co - ra - zón!

3 5

— A - mo - res de

lar - go tiem - - po...

3 3

308)

Sevillanas

E_se lu - nar que

tie - nes, que Jun - to a la bo - ca,

Juntoa la bo - ca No se lo des a

240

na - die Qué a mi me to - ca No

se lo des a na - die que a mi me

to - ca A la se - ño - ra

no - via De - cir - le que...al - go

De_cir_le al _ go; De_cir _ le queesbo_

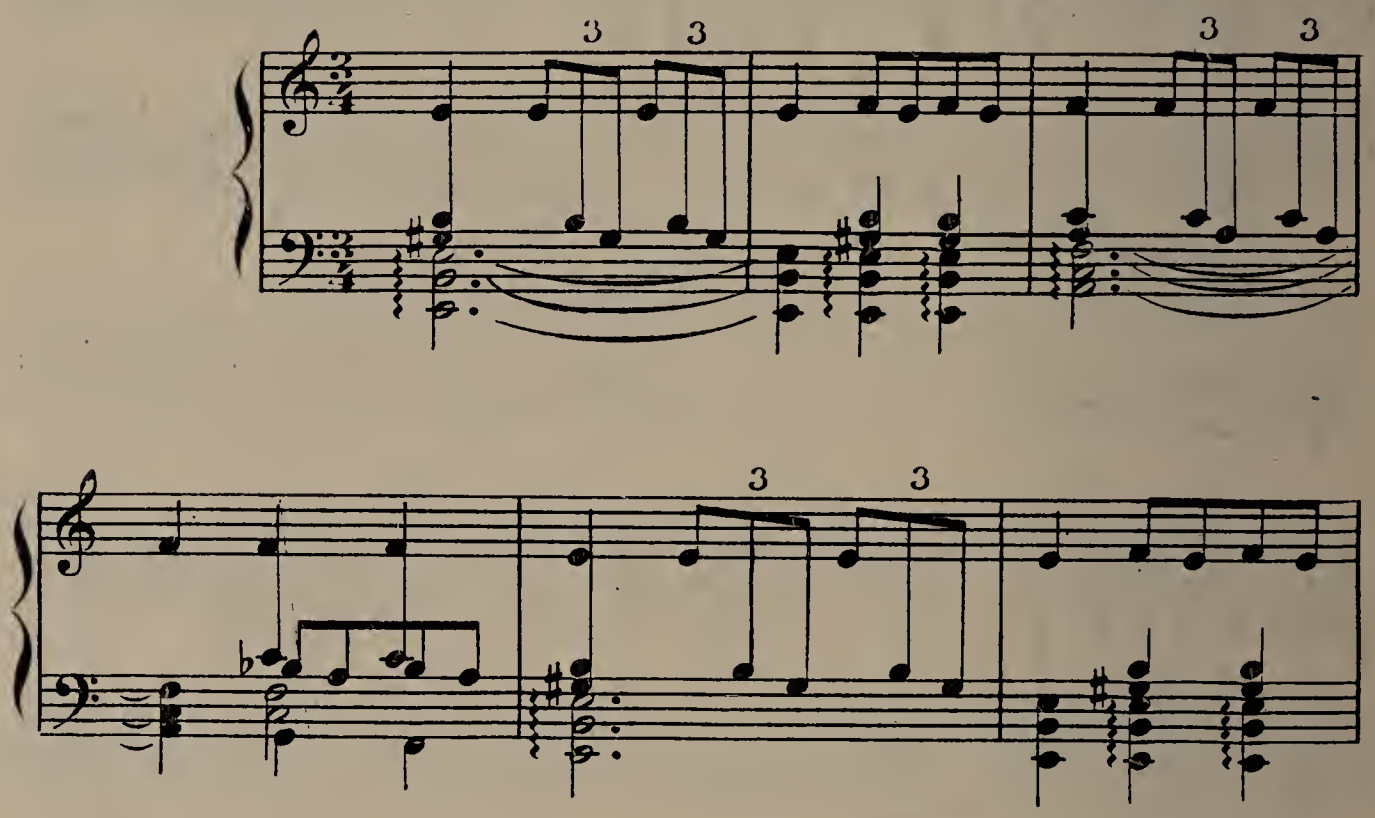
ni _ ta Que tie_ne gar _ bo De _

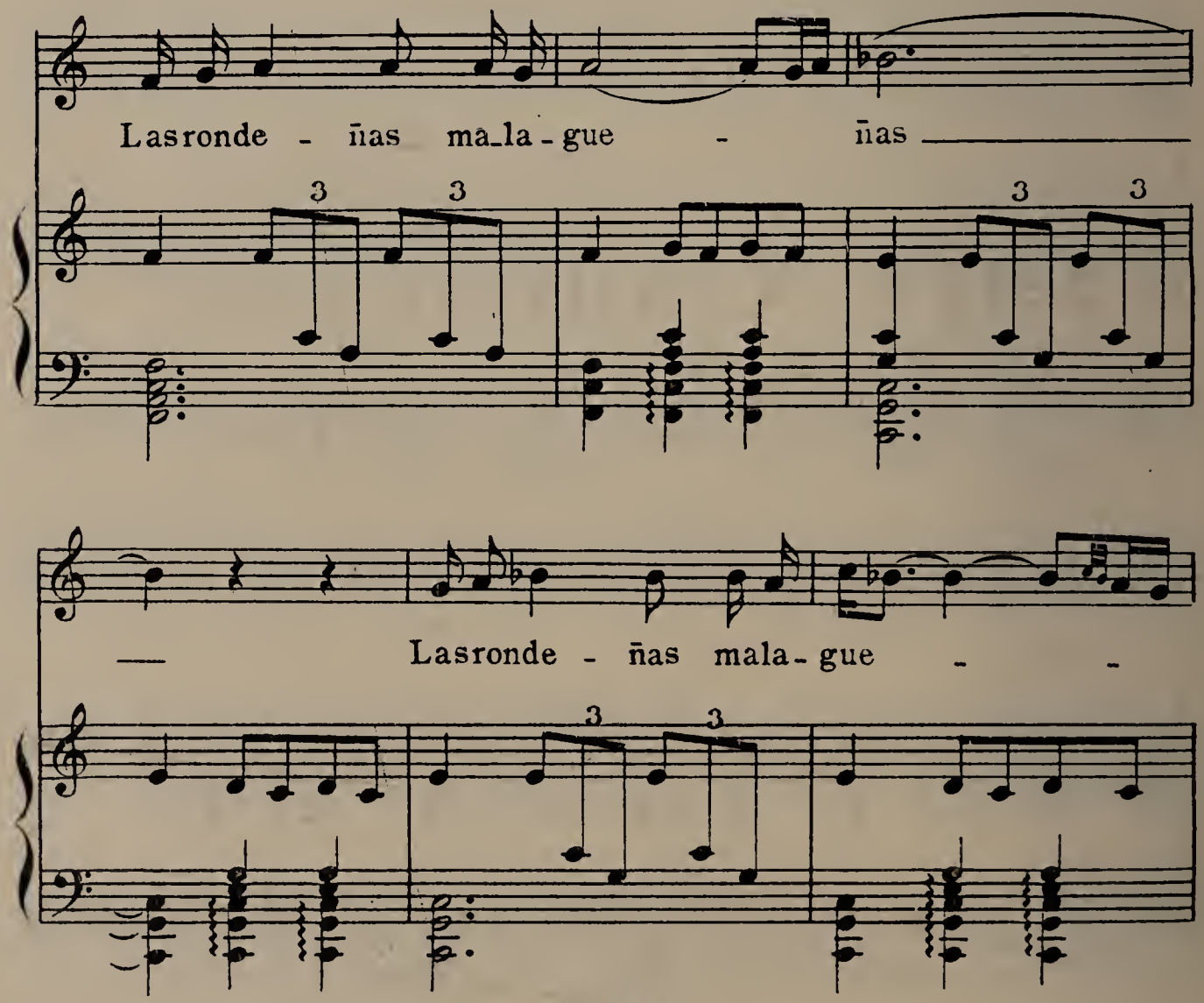
cir _ le que es bo _ ni _ ta Que tie _ ne

gar _ bo

309)

Rondeña larga





ñas Tu no las sa - bes can -

tar Si no

los ma - ri - ne - ri - tos Que tie -

nen san - dun - gay sal ——— Que tie -

nen san - dungay sal ———

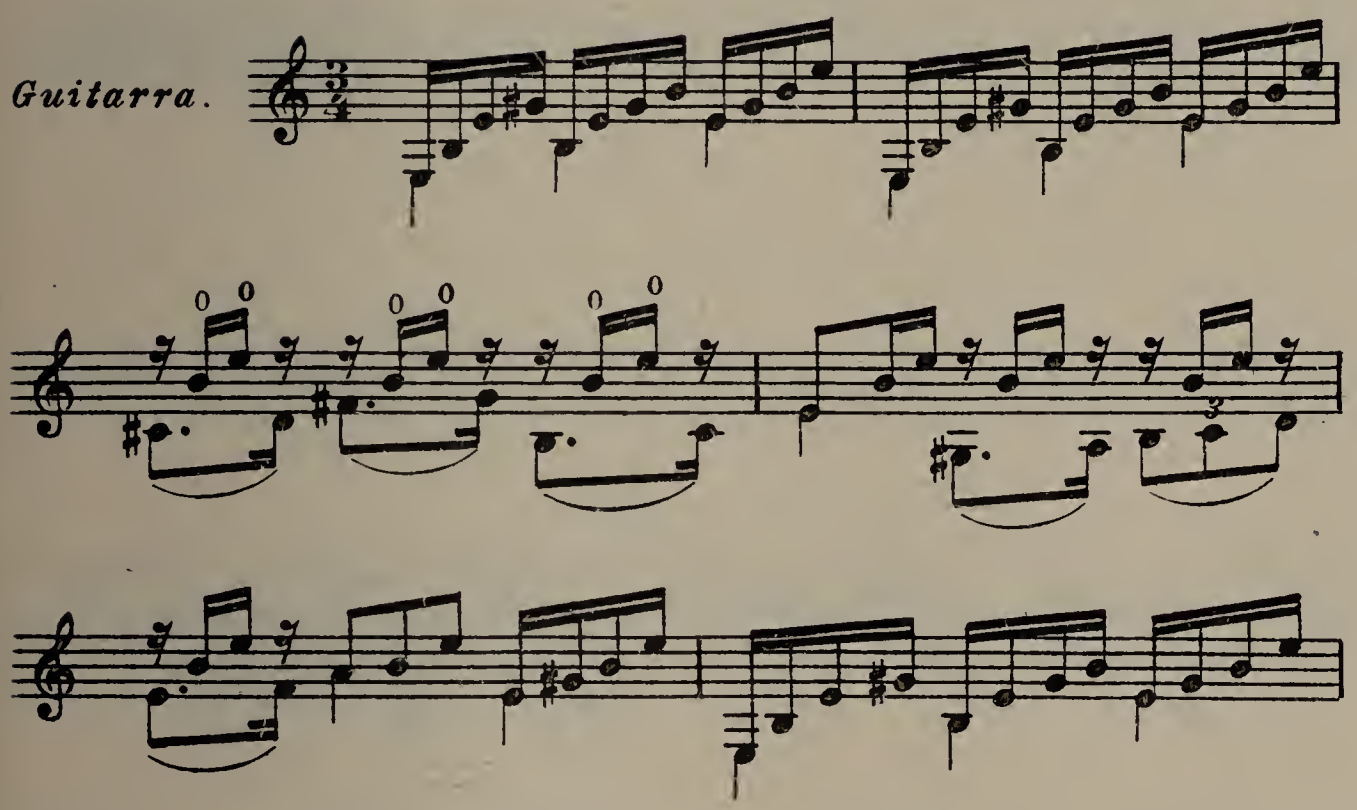
310)

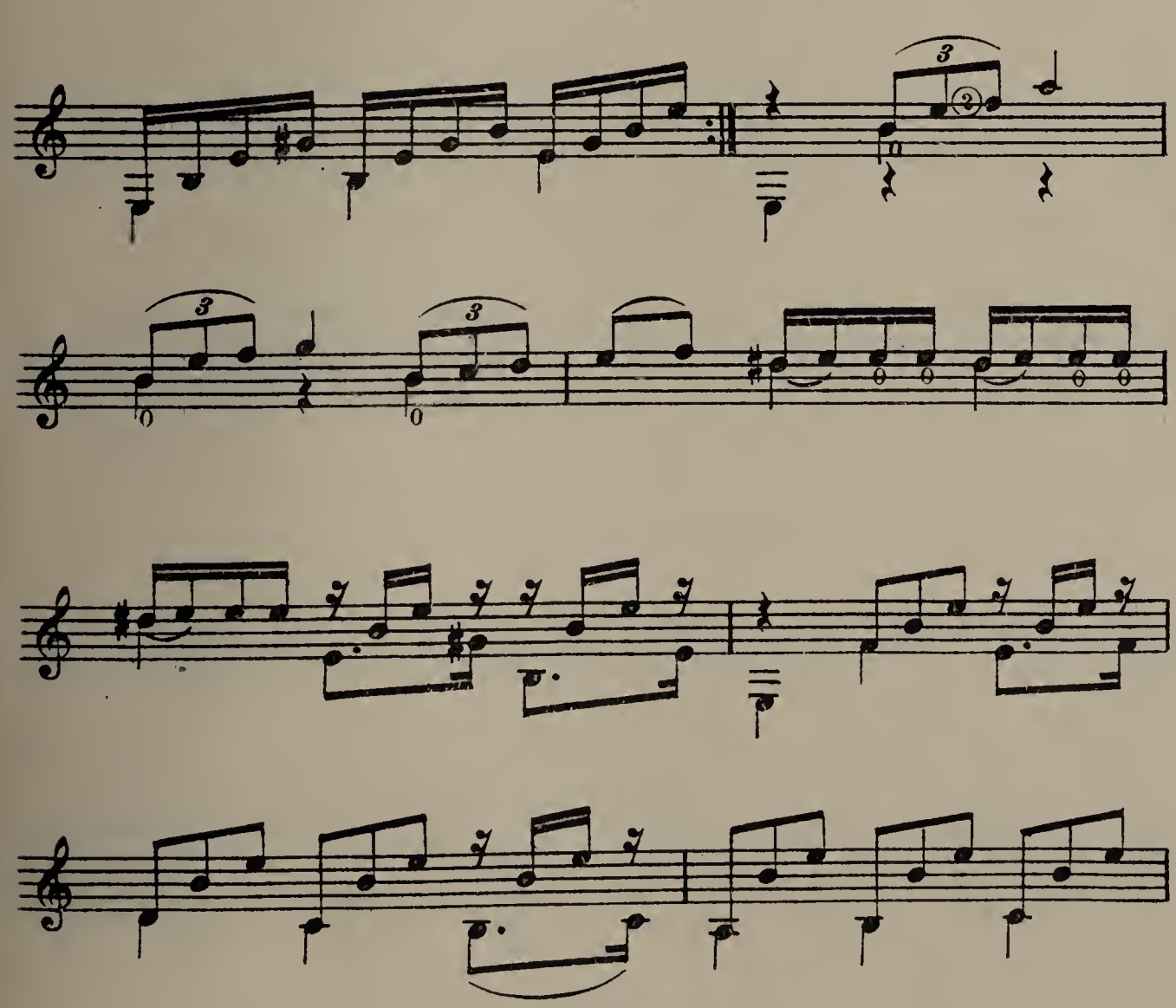
Malagueña

Granada.

Tañida por
Rodriguez Murciano.

Guitarra.





Los o - jos de mi mo -

re - na ¡Al

los o - jos de mi mo -

re - na

son lo mis - mo que mis

ma - les

gran - des co - mo mis fa - ti - gas

ne - gros co -

mo mis pe - sa - res

Los o - jos

de mi mo - re - na

311)

Soleá

¡Ay, so_le - á, _____ ¡so - le -

al _____ ¡so - le - á! _____

250

¡tris - te de mí! Pa - re ni

ma - re no ten - - go,

Pa - re ni ma - re no —— ten -

go Ni quien sea - cuer - de ——

de ____ mi Ni quien se a -

cuer - de ____ de ____ mi

y has - ta las pie - dras que ____

252

pi - so Tie - nen lás - ti -

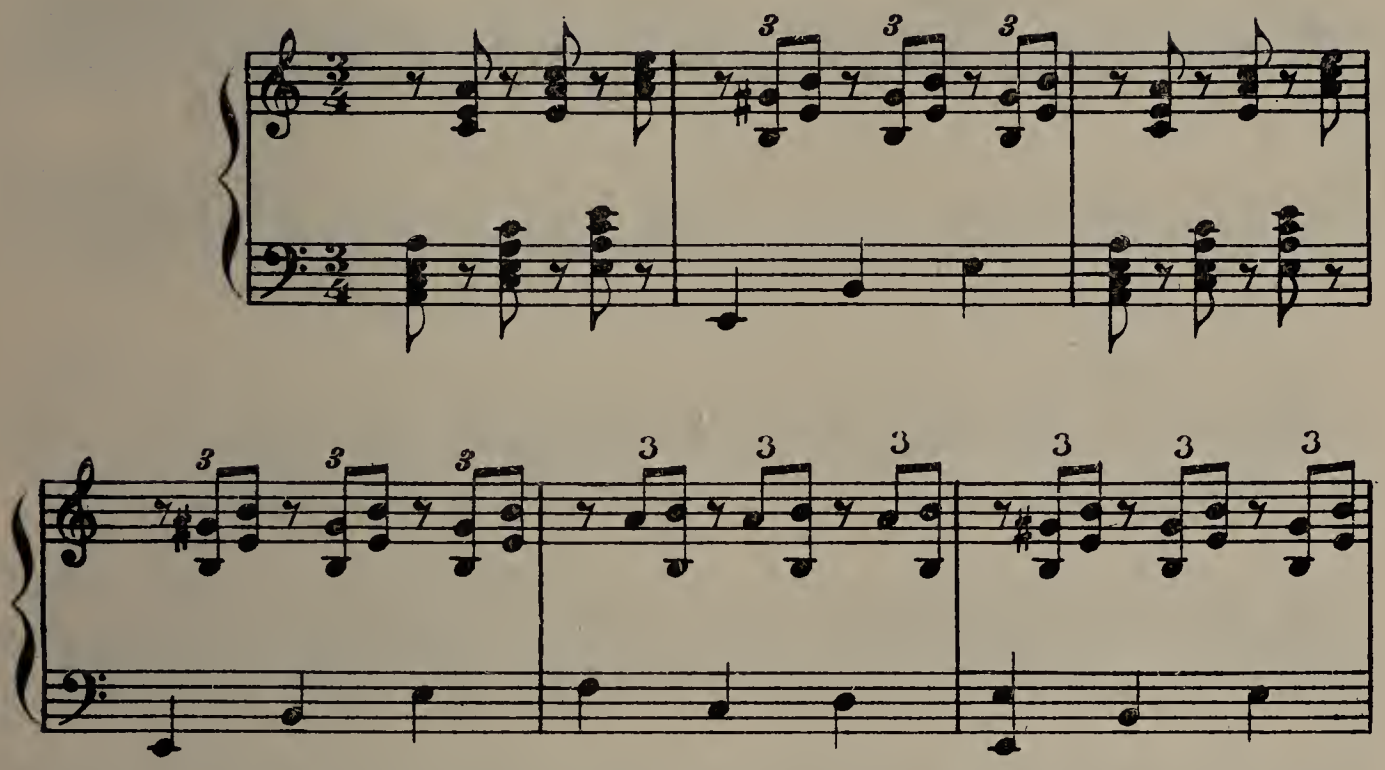
ma — de mí. ¡Ay, so - le -

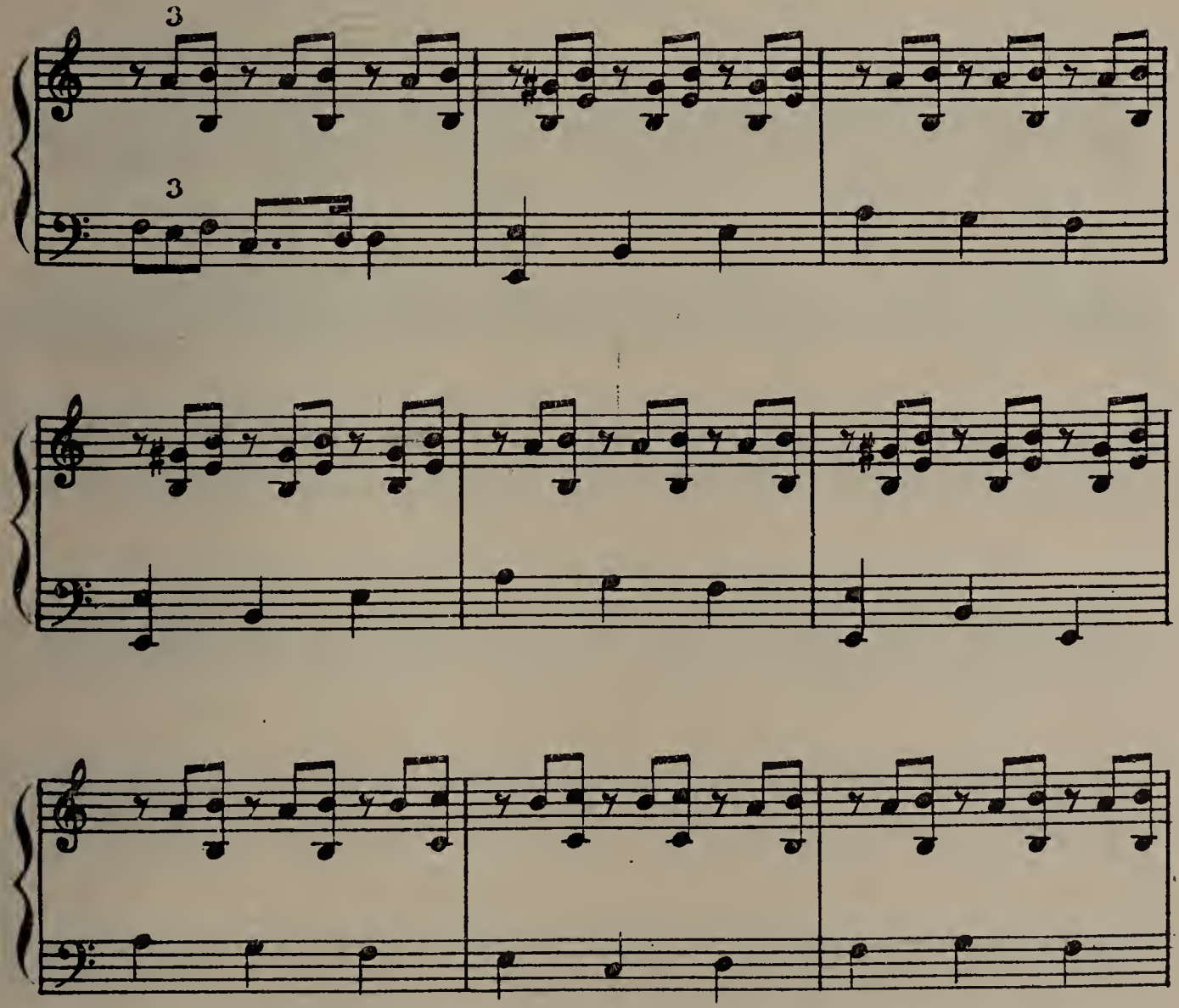
á! — ¡Ay so - le - á! —

3

Tris - - te de mil —

312)
Soleá
(por el medio punto)





Ay!

que ya bie - - ne Dios,

que ya bie - - -

- ne Dios

Pa' re - - si - bir -

lo La maree mi ar - ma

La maree mi ar - ma Der mi -

- o co - ra - zón

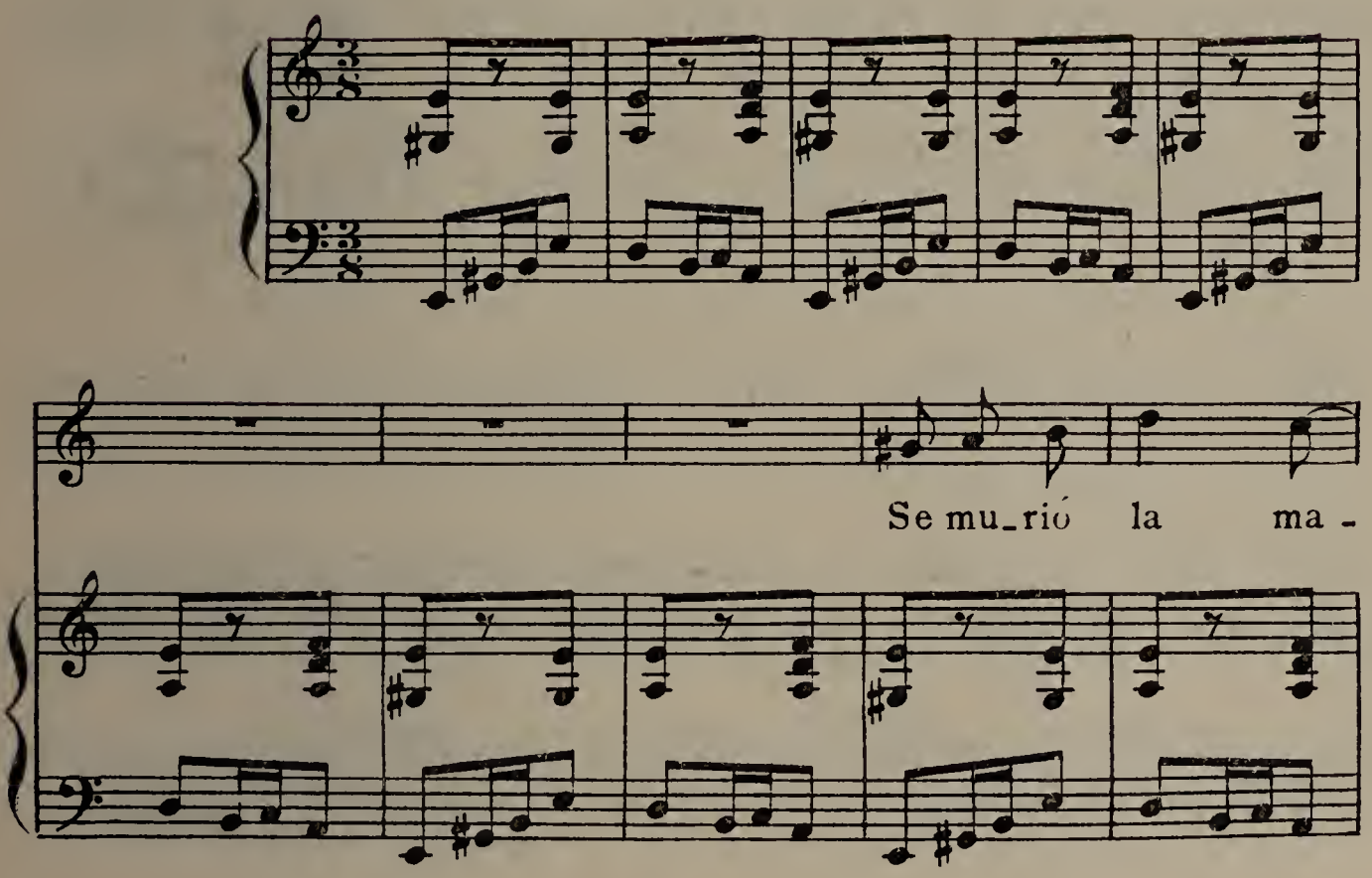
¡Jin - car - se e ro-i -

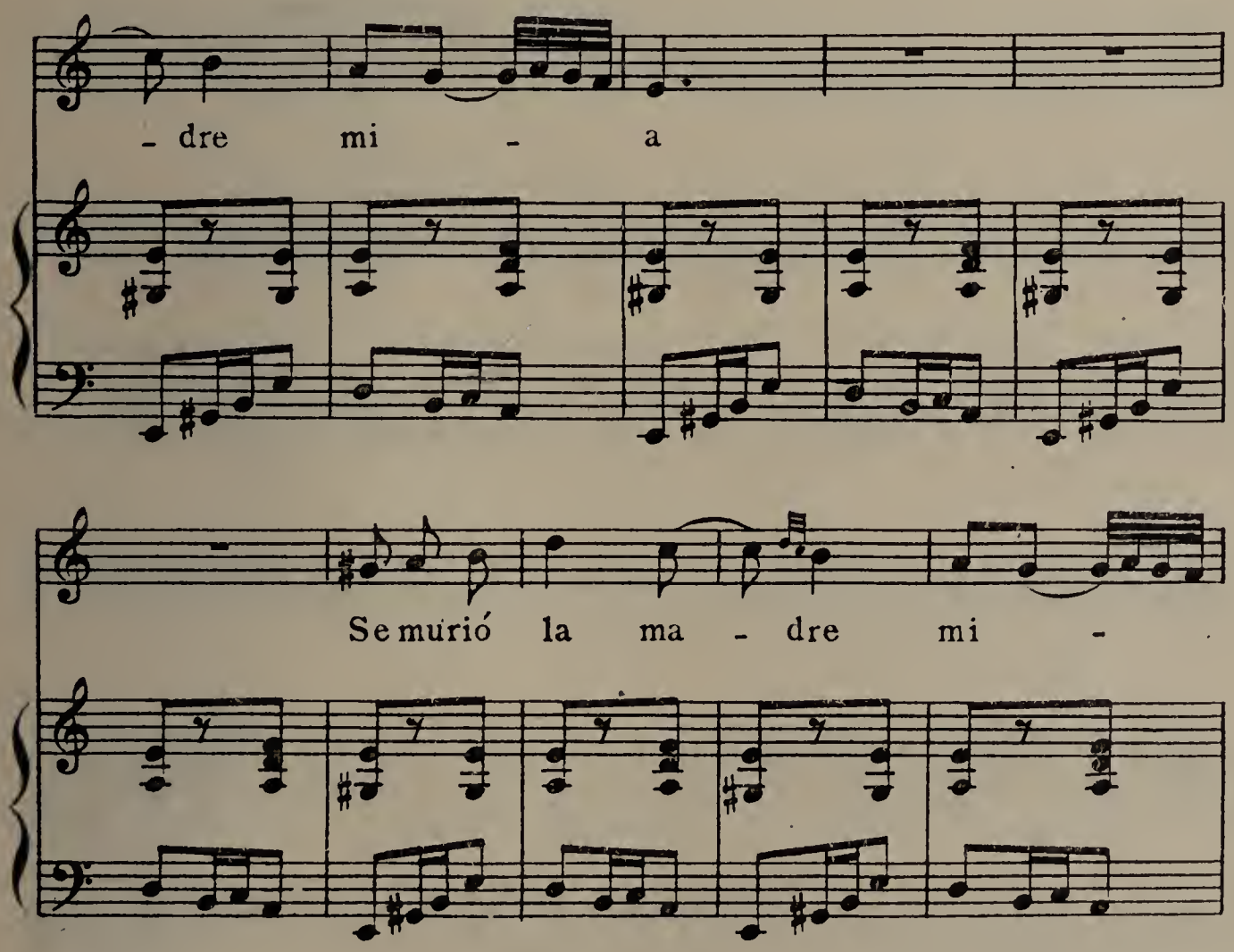
yas! Que ya

bie - ne : Dios!

313)

Soleá





a

Ya no hay en

er mun - do ma - dres

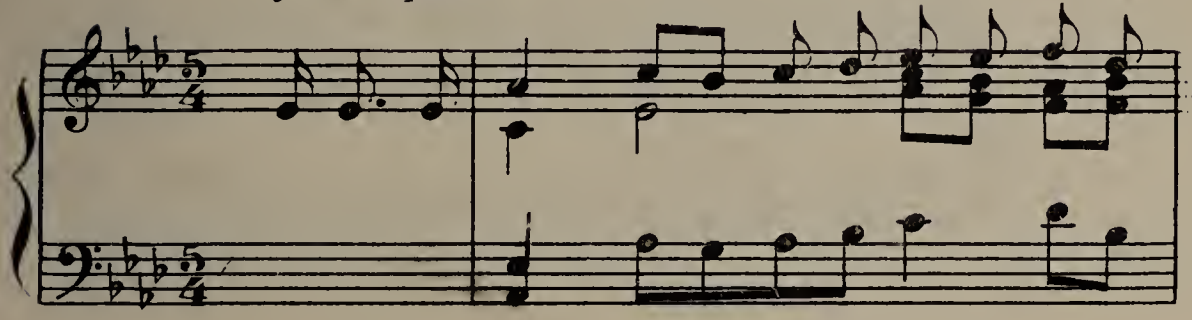
¡Ma - - - dre,

la que yo ____ te - ni - al ____

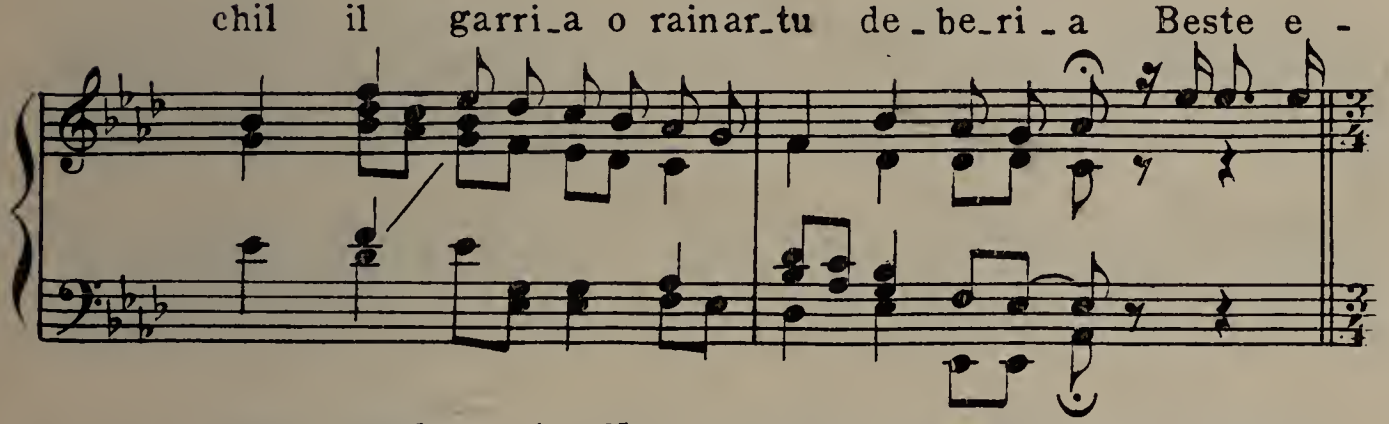
314)
Ay au Penaren Andia

Allegro

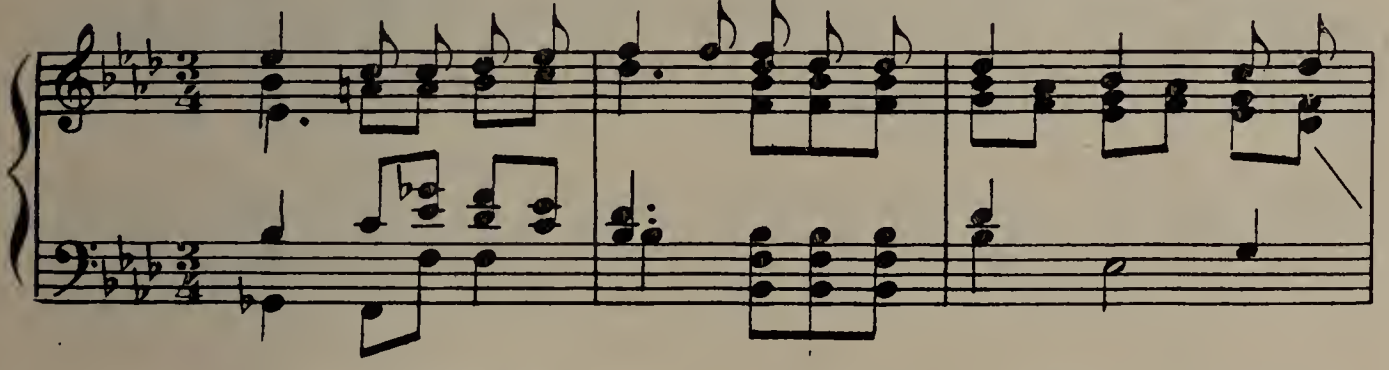
Ay au pe_na ren aun di a ne_re tzat



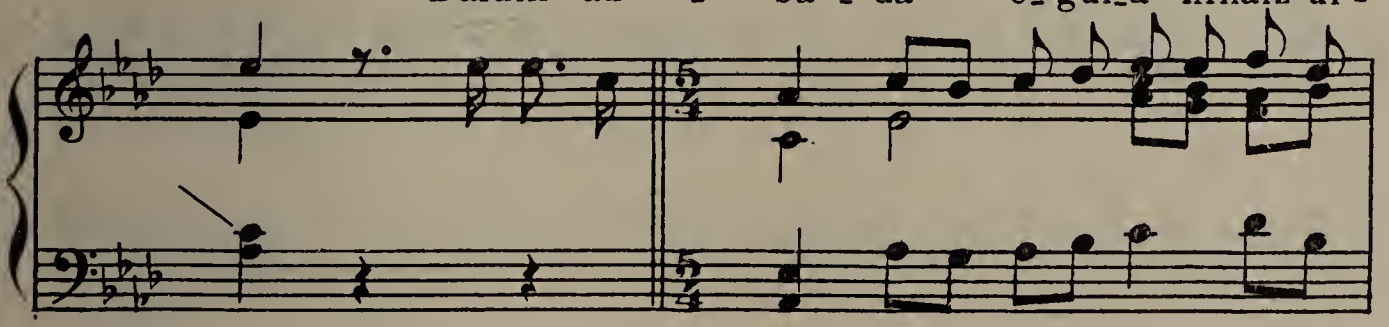
chil il garri_a o rainar_tu de_be_ri_a Beste e_



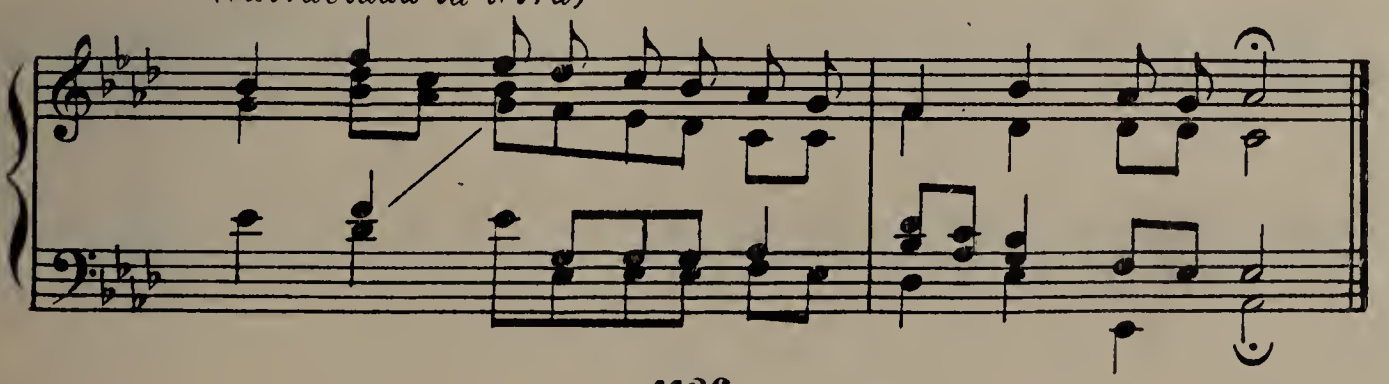
ra ma du_e la Ne_re maite_cho *(extraviada la letra)*



Baldin au _ ba_da e_gui_a ninaiz ur_



(extraviada la letra)



315)

Aiñhara

Andantino.

Gar_te tar_zu_nac ba_na_ra_bi_la____ Ai_ri_an

aiñ_ha_ra be_za_la____ Gaztetar_zu_nac ba_na_ra_

bi_la____ Ai_ri_ar aiñ_ha_ra be_za_la____

Gay_ac e re i_garaiten di_tut E_gunac ba_li_ra be_za_

la O!____ maiti_a ni bet_hi zu_ga_na.

316)

Choriñoa Caiolan

Allegretto

Cho - ri-ñu - a cai - o-lan, cai - o -

lan Triste du be la can - ta-zen Du - e la - ri -

can cer jan cer e - dan Cam-po-a

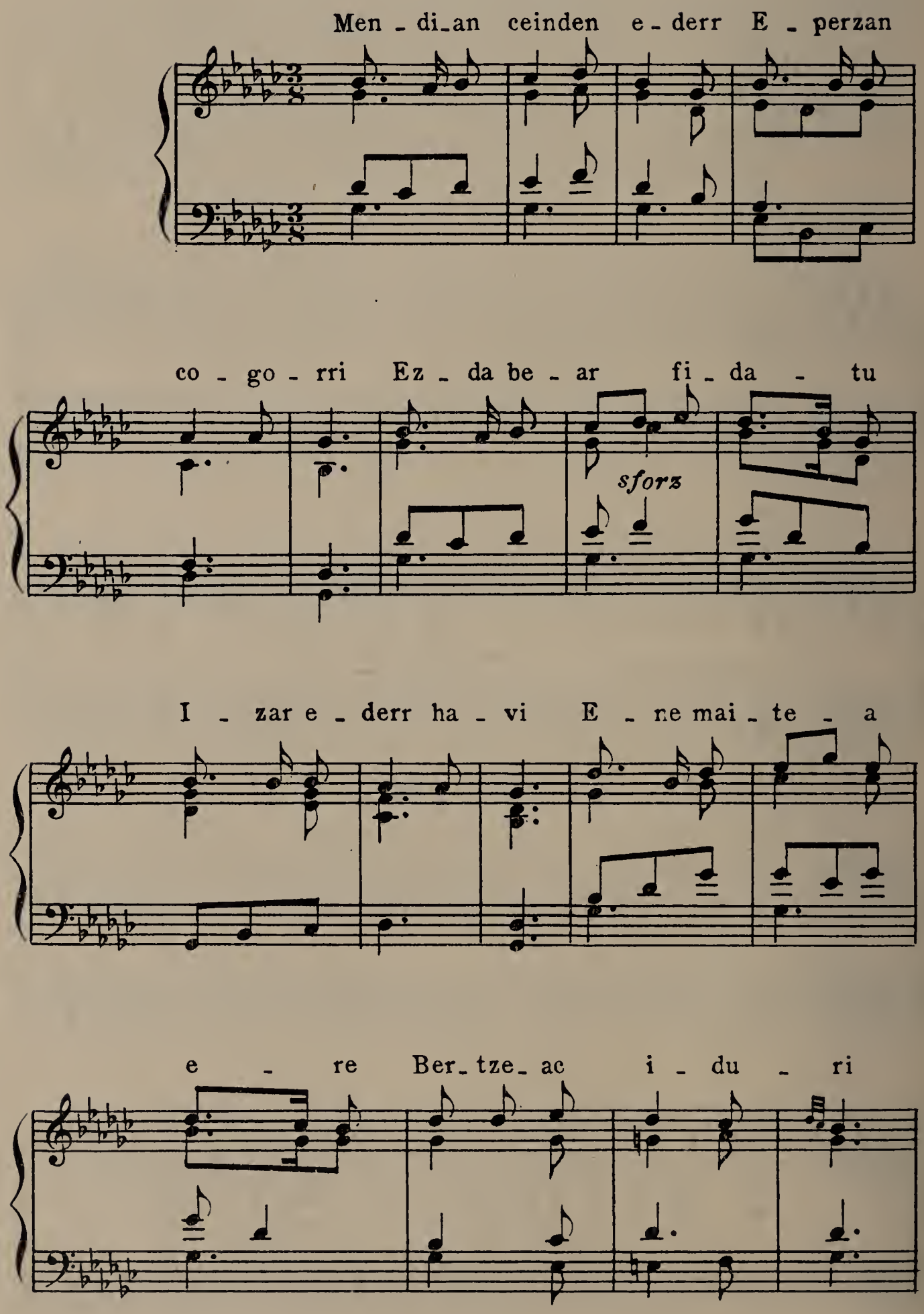
de.. - si - a tu - tzen ce-ren, ce -

ren Li-ber-ta di-a cein e - der-den.

317)

Izar Ederra

Andante non troppo.



Ne _ ri hit _ ze _ man et _ ta Guibe_le _ ra

et zu _ li E _ ne mai _ te _ a e _ ve

Ber_tze_ac i _ du _ ri Ne _ ri hit _ ze _ man

rit.

sforz.

et _ ta Guibe_le _ ra et zu _ li.

318)

Historia a bat

His - to - ri - a bat i - cu - si det nie

sforz

le - yo-cho ba - ten chu - lo tic

3

rall.

Ez - ta po - si - ble es - pli - cat zí - a

fa-rra go - go - rat zen 3 - dic.

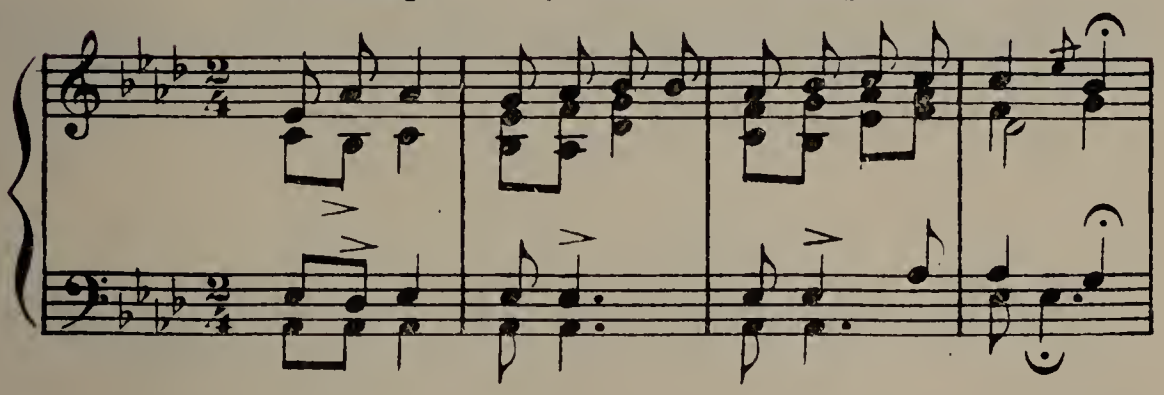
f

rall.

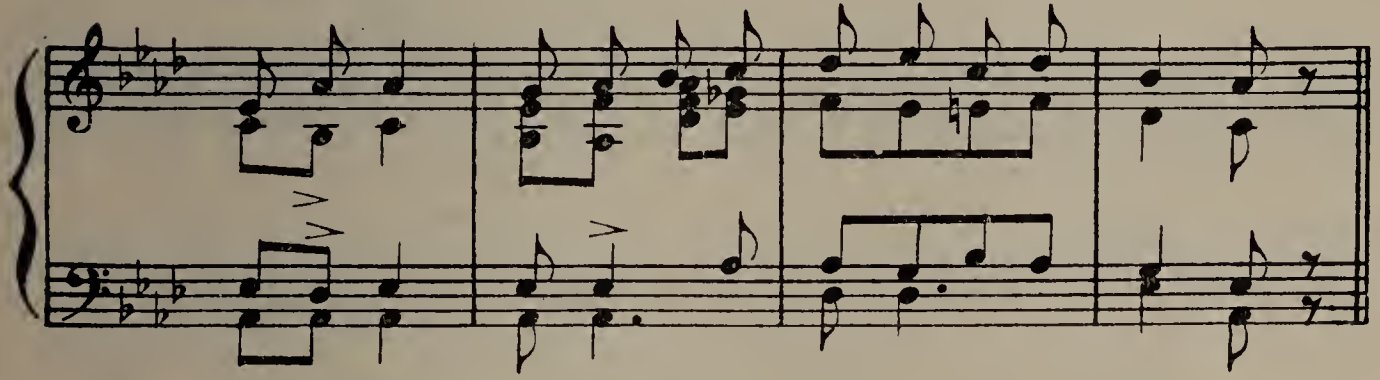
319)

Charman garriya

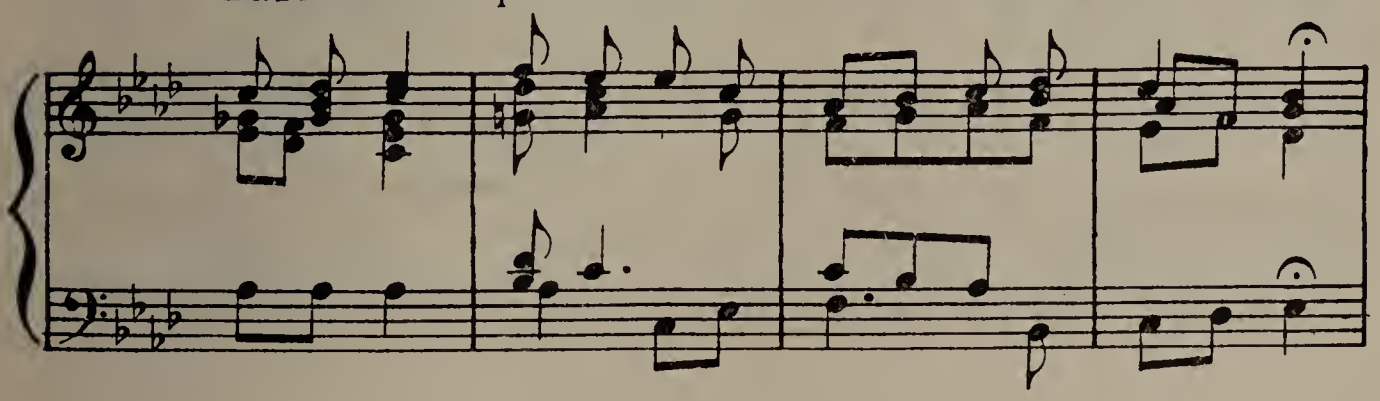
Charmangar_ri_ya ze_ra e_derguidantza_zen



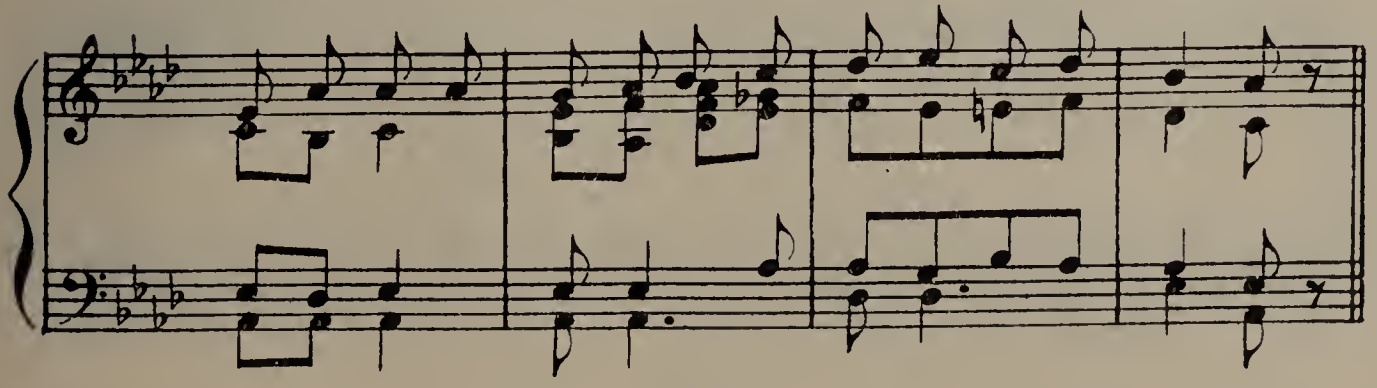
zu_re pe_cho no_bli_ac nau ni con so_lat_zen



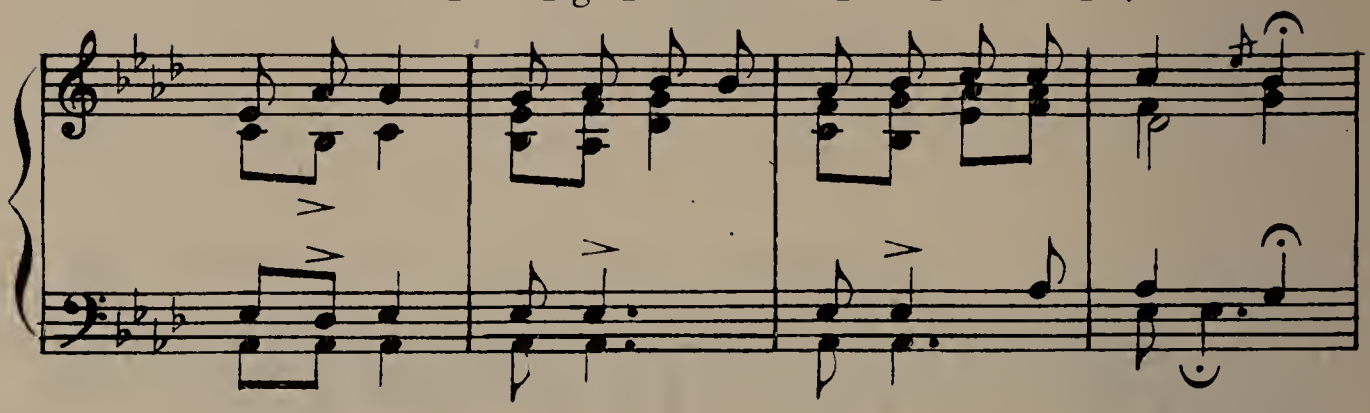
Ba_ña nic pe_na bat da u_cat an_di ya



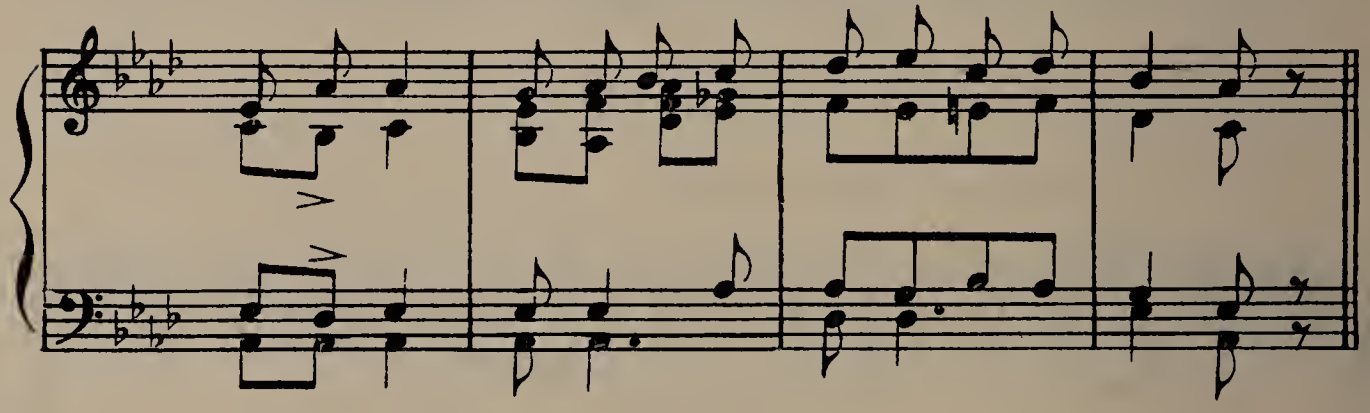
dantza_zeu da zu_requin nai ez tu_dangus_ti_ya



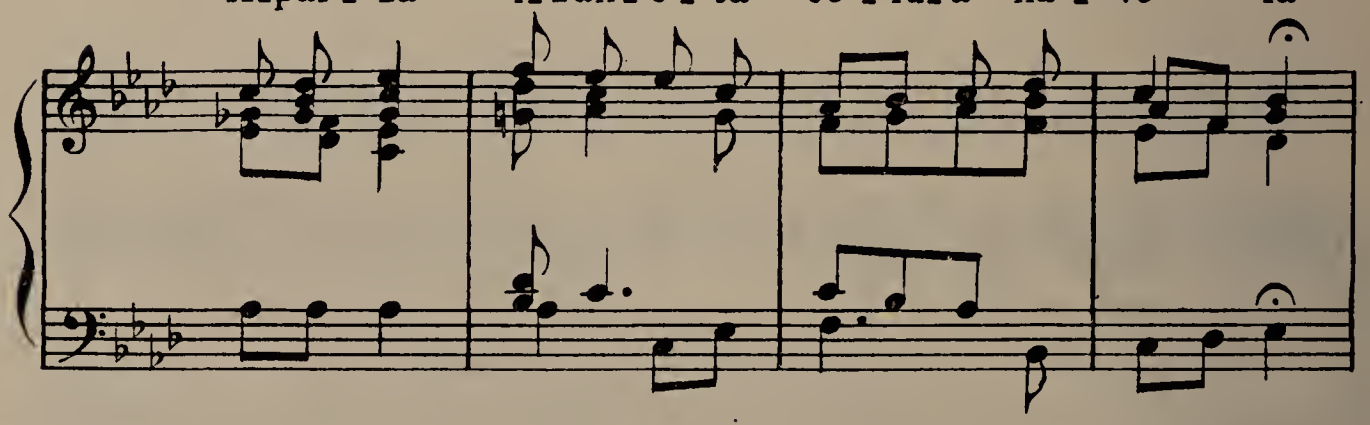
Nic e_san _ a _ ga_ti can e_ dér_ ra zi _ ña la



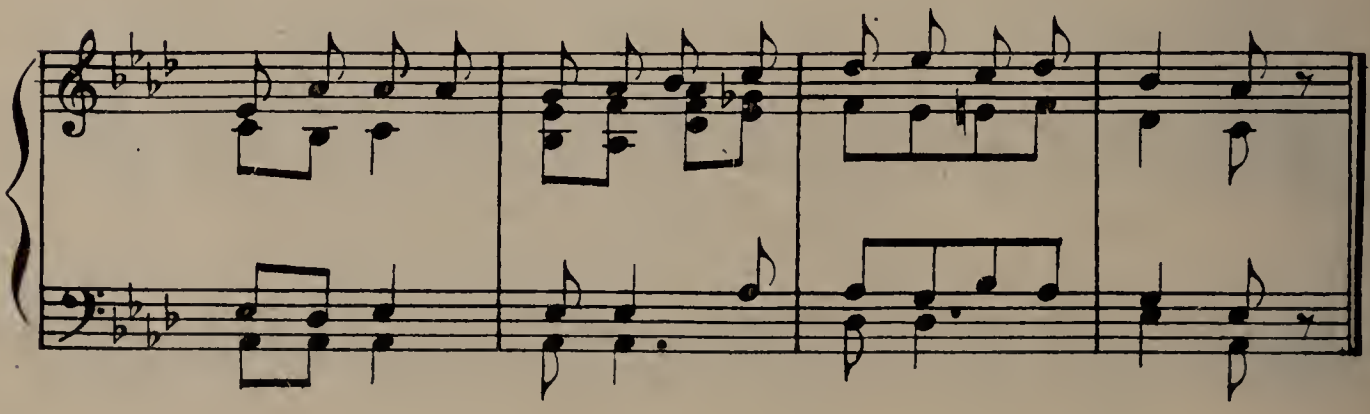
ez_ ten ne _ qui yen ba_da a_pai_za ni zta _ la?



A_pai _ za i_zan_e_ta co _ rú_a nu _ ve la



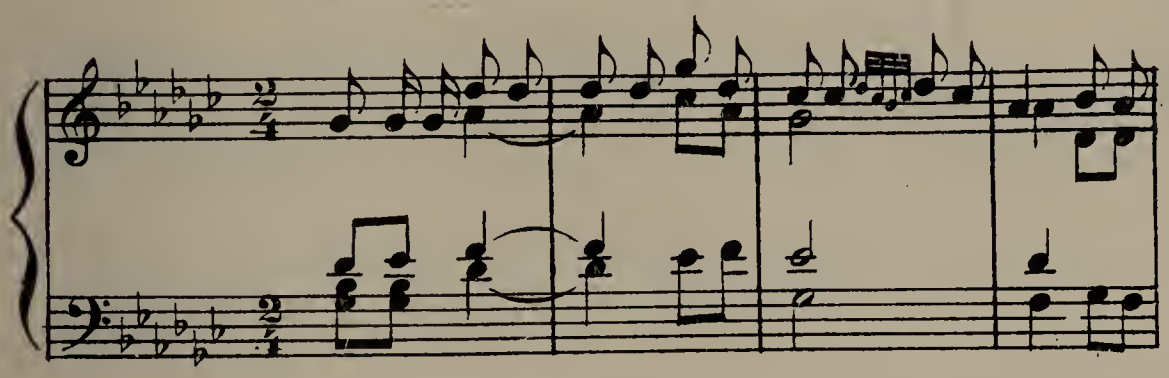
ni _ taz,pro _ ve_chu_ri_can ez Zu nu_qui e _ la



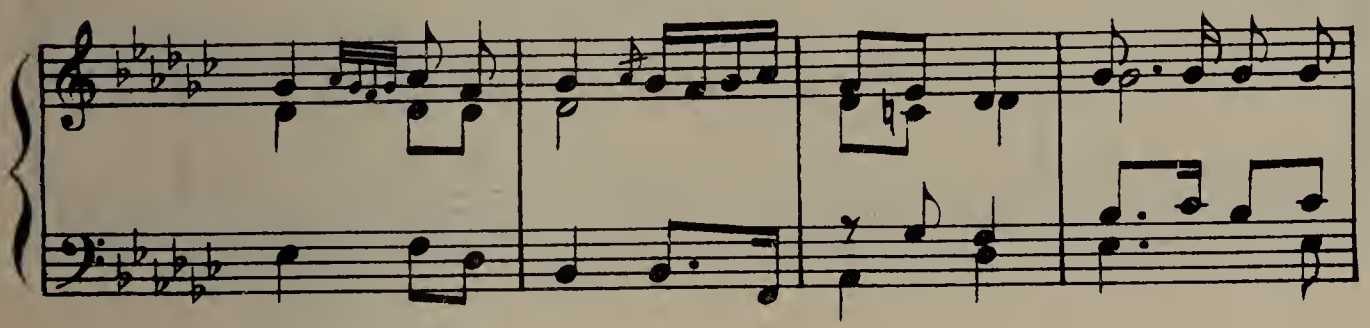
320)

Ondarrabia

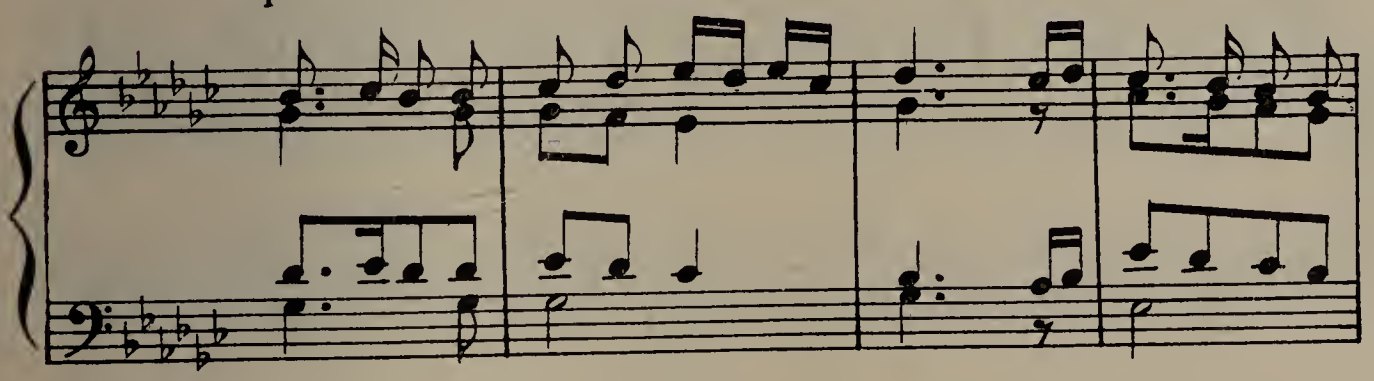
Ondarrabian dandedantzaribi e_derrac e za_



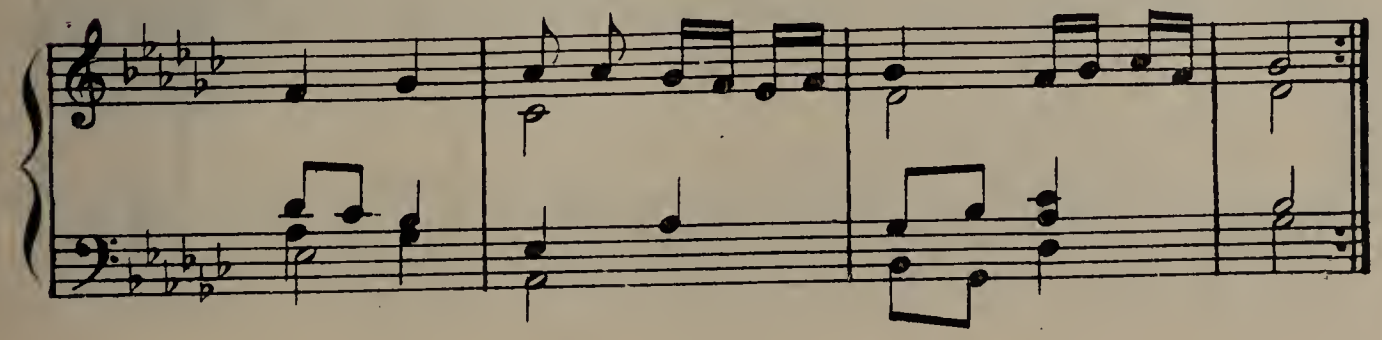
gut _ zendi _ tu Ber _ nar _ dac dan_za_ra ez_



pa_dute e _ ra_ma ten be _ rac ga _ jo o_nec e_



gui_ten _ di_tu be naz go ne _ gar _ rac



B'ata da Mar_tin e_ta bes_te_a Pa_chi_co au

e cu_si_ga_be_ta miez *(falta la letra)*

321)
Argia de la diozu

Risoluto

Ar_gi _ a de la di _ o _ zu: Ga_

ber _ di o _ rai noez tu zur! E _ ne _ ki-la _ ko

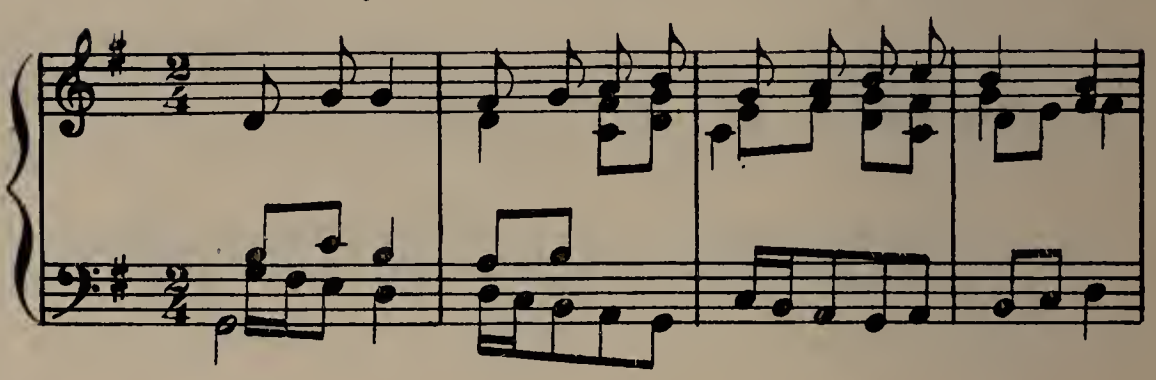
dem_bo_ra Lu _ ze i _ du _ ri _ tzen zaitzu: A_ mo _ di_o _ rik

ez _ te zu, O _ rai _ zai tut e _ za _ gu tu ——

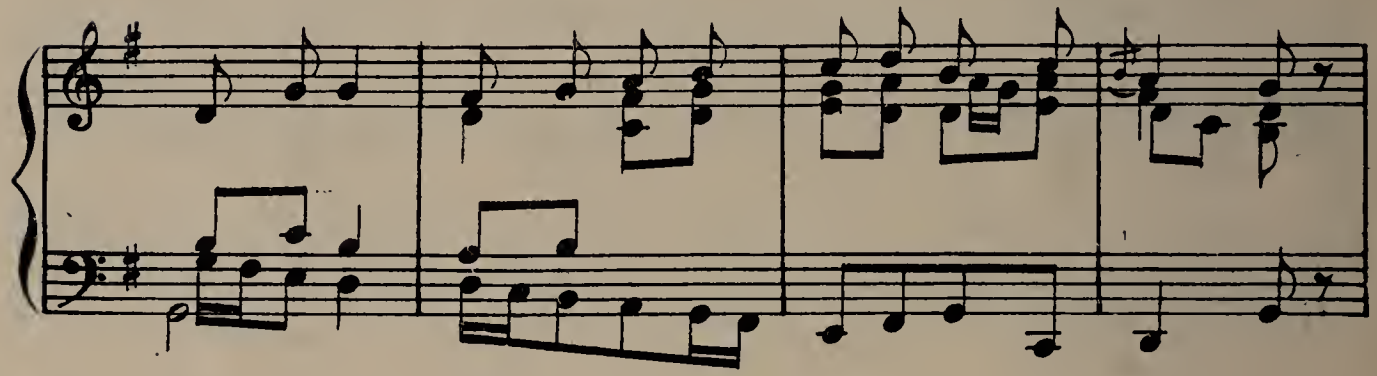
322)

Mariya Nora Suaz

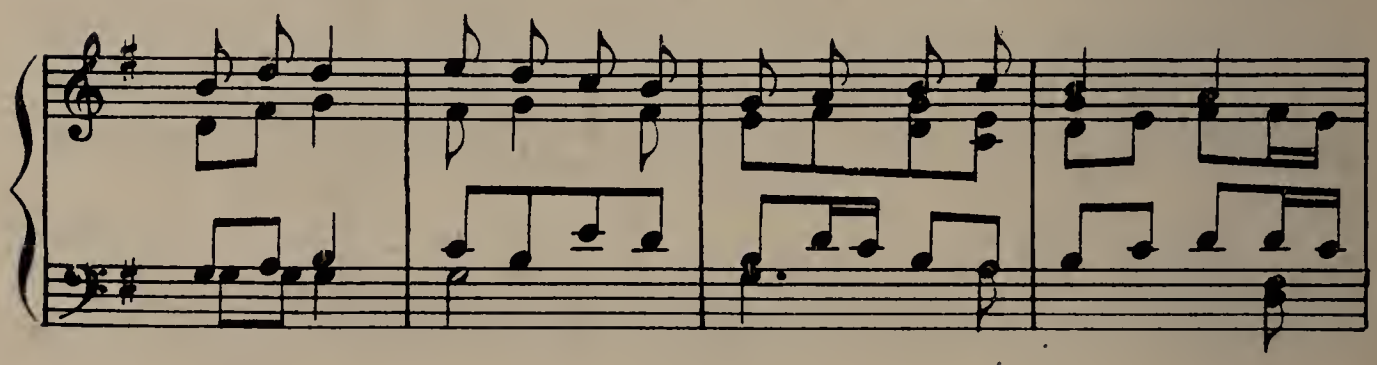
Ma - ri - ya no - ra su - az e - derr ga lant o - ri



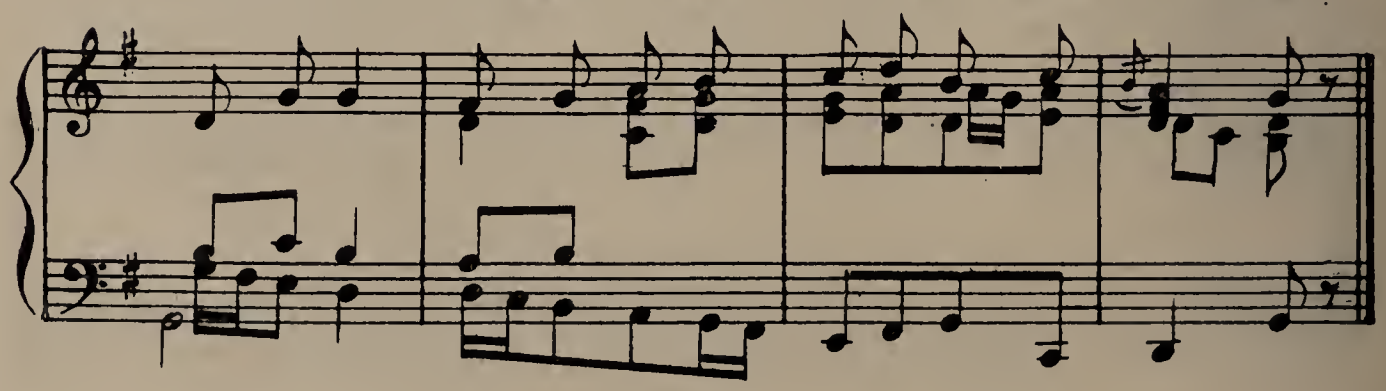
I - tu - ri - ra Bor - to - lo nai ba de - zu e - tor - ri



I - tur - ri - au cer da go? ar do - cho chu - ri - a



Bi yoc e - ran - go de gu - nai de gun guz - ti - a



323)

Pello Josepe

Allegro Moderato

Pello Jo - se - pe tabernanda - la — aurraja-

io da Lar - rau len Pello Jo - se - pe tabernan

de - la — aurraja - io da Laur - ra - ul. Echera

juan - ta e an e - men du eztane - ri - a i - za -

neu. Amaorrec be - rac to-pa - de

za la aurrorre ai - tazein - da - en Echera -

juan - ta esau e-men - du es ta ner a i - sa -

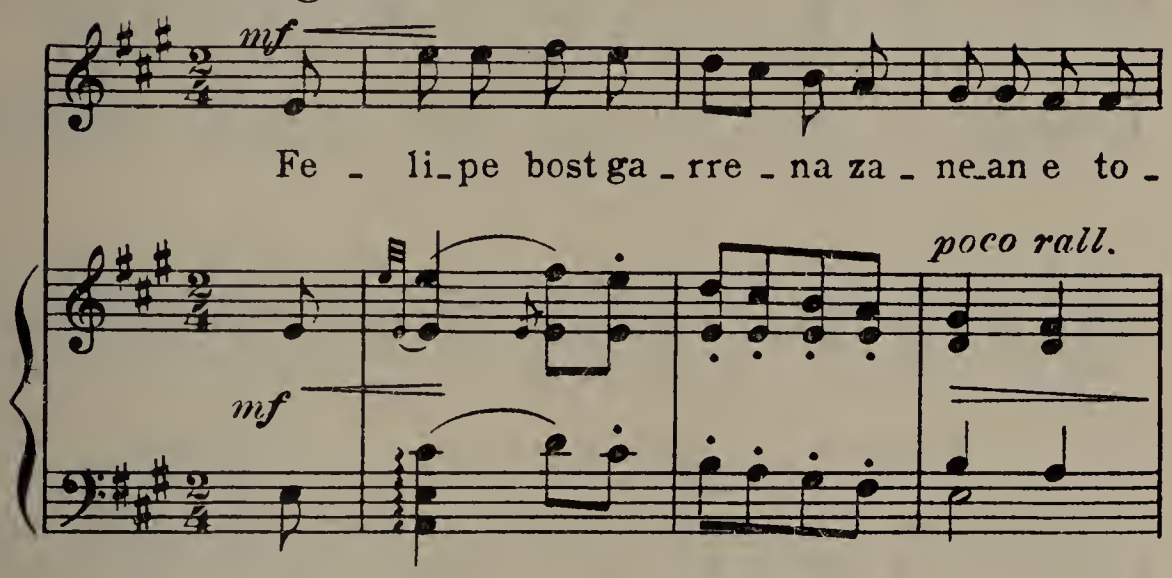
ñeu Amaorrec *(Falta la letra)*

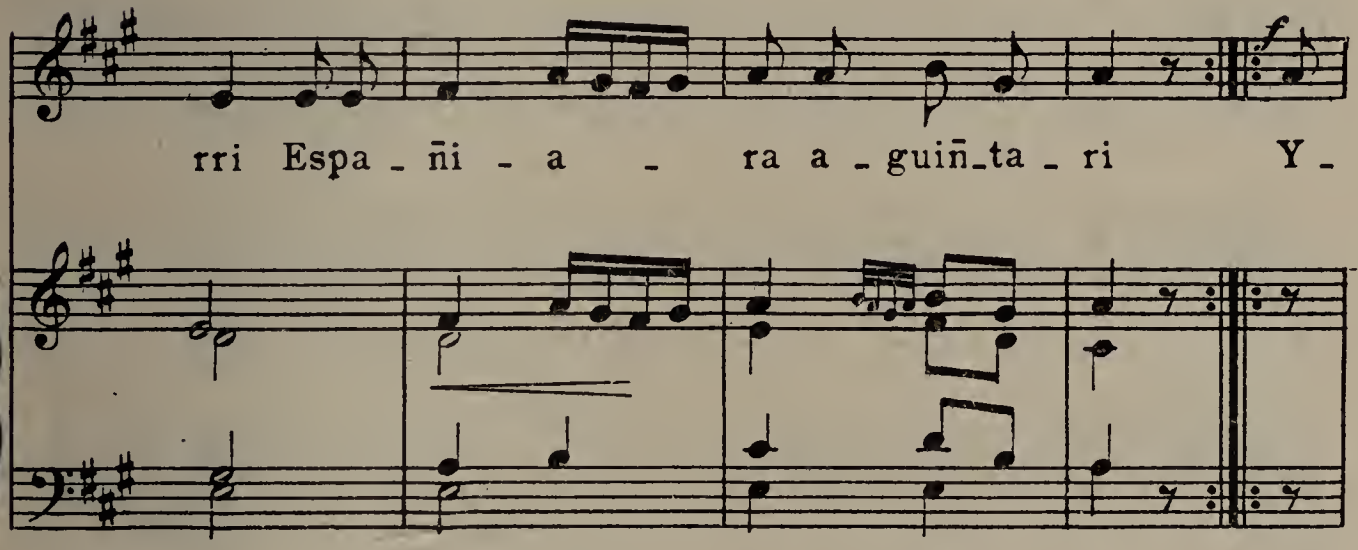
324)

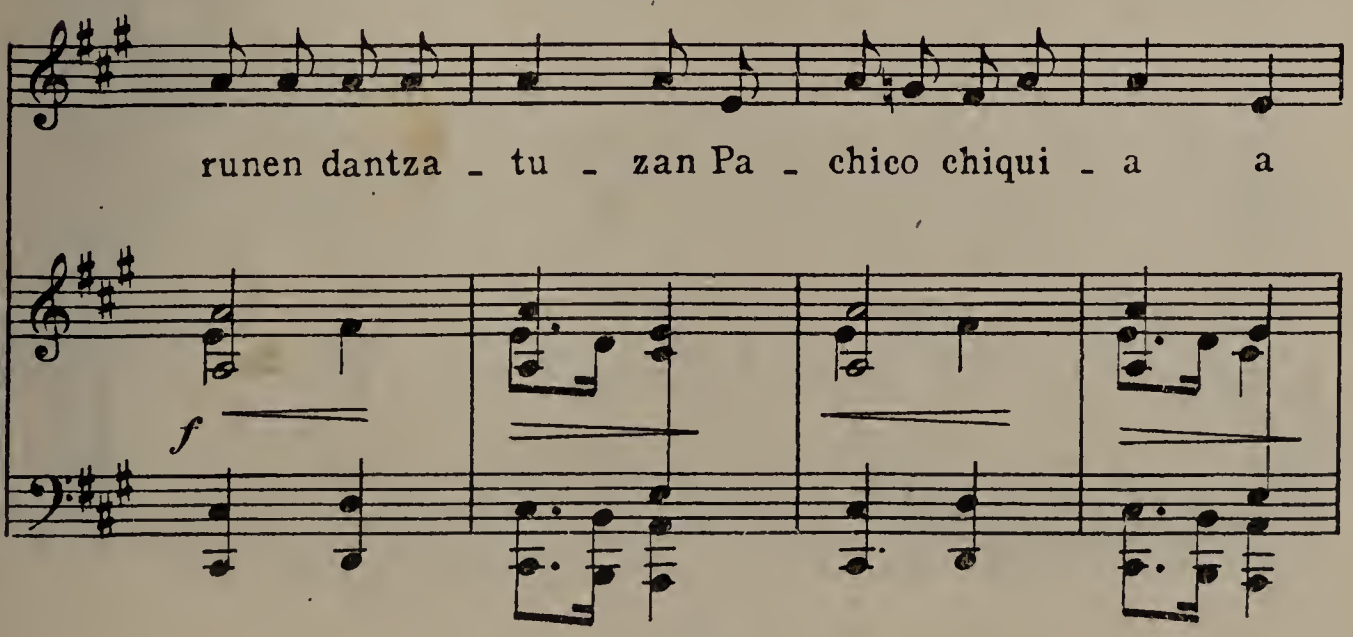
Ondarrabia Chiquía

(Canto historico)

Allegretto mosso







p

ri - tu_zu - en jen - - de guz_ti - a, ai - ren dantzat

p *sforz* *sforz*

ze - co jaquin du ri - ac Porqui_da tu zi - tu_en

a tempo

mf

Es - pa_ñi - a - co qui_zon aun_di - ac

E_rregue mai - te_du On_da_rra_bi - ac

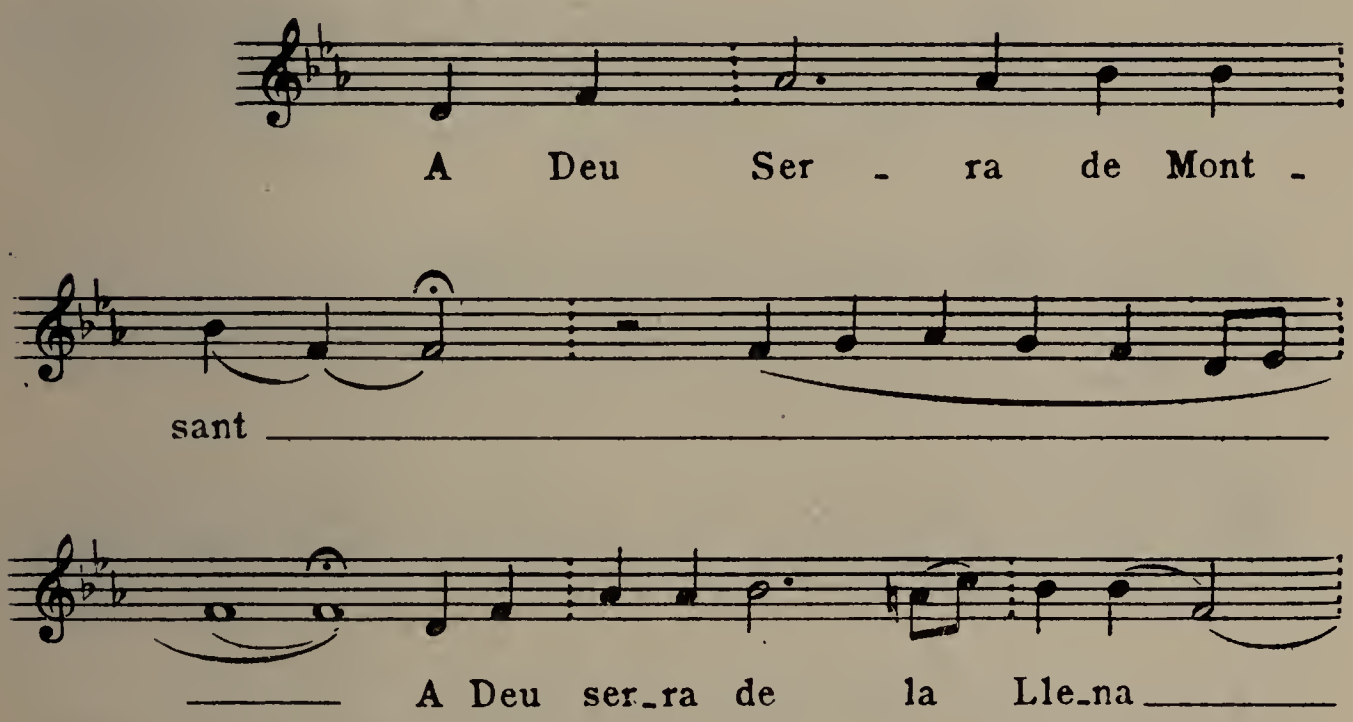
p cresc. *sforz. e rit.*

325)

Cançó de llaurar

Prades (Tarragona)

Recogida por
D. Higinio Anglés.

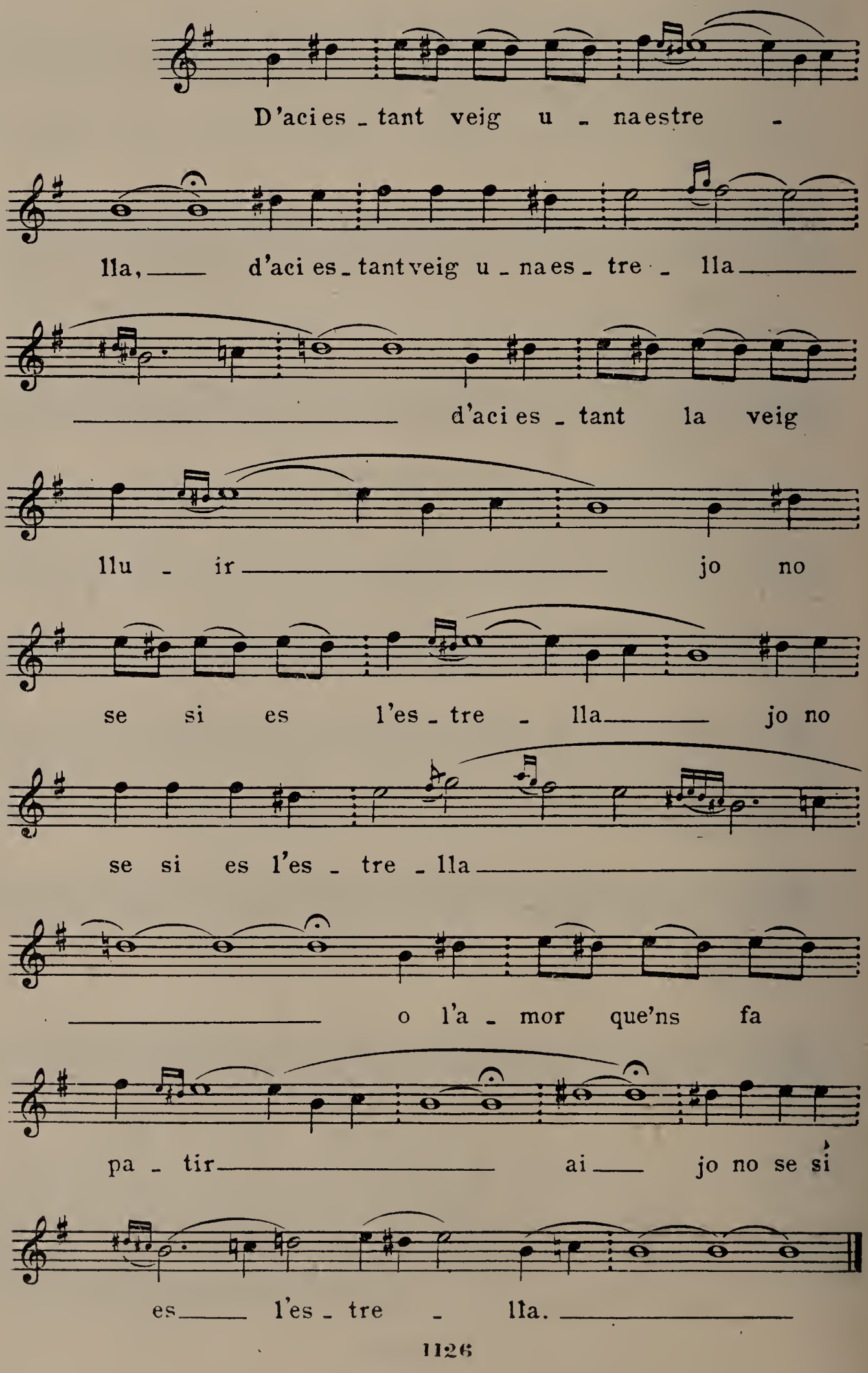


326)

Cançó de Batre

Ulldemolins (Tarragona)

Recogida por
D. Higinio Anglés.



(TEXTO LITERARIO)

INDICE GENERAL DE MATERIAS

BREVE PROEMIO

A LA SEGUNDA PARTE

Página

Conclusiones y dudas 7

SEGUNDA PARTE

EL CANTO POPULAR EN LA VIDA PÚBLICA

Sección octava. Coplas festivas y típicas de cstumbres.—*A*) El Mayo.—*B*) Pasacalle *y recitativo ad libitum*.—*C*) Pasacalle y Marcha. (*Alboradas de gaita*).—*D*) Rondas-Alboradas (*Enramadas*).—E) Coplas Soldadescas.—*F*) Coplas (*de romeria y de ciegos romeros*).—*G*) Coplas (*de ciegos vendedores de romances*).—*H*) Coplas Varias.—*I*) Alalás.—*J*) Baladas.—*K*) Cantigas, Codoladas, Corrandas, Glosadas, etc.—*L*) Canciones Varias.—*Más Esclarecimientos sobre la Copla romanceada.*

Anotaciones

A) El Mayo 17
B) Pasacalle instrumental *y recitativo* 18
C) Pasacalle vocal o Marcha-Alborada de gaita . . . 20
D) Rondas, Albadas, Enramadas 20
E) Coplas Soldadescas. 22
F) Coplas de romería y de ciegos romeros 23
G) Canto de ciego vendedor de romances 23
H) Coplas Varias 24
I) Alalás-*Esclarecimientos* 25

Anotaciones. 29
J) Baladas. 30

Anotaciones. 34

K) Cantigas, Codoladas, Corrandas, Glosadas . . . 34
L) Canciones Varias 35

Esclarecimientos 35
Anotaciones. 35

Sección novena. *A*) Imprecisión de significado *de los términos Danza y Baile.*—*B*) Opiniones de nuestros tratadistas.—*C*) Formas poéticas, *similares o renovadas, substituyendo a muchas antiguas canciones danzadas.*—*D*) Instrumentos populares *actuales acompañantes.*—*E*) Solo de gaita.

Esclarecimientos

A) Imprecisión de significado *de los términos Danza y Baile* 38
B) Opiniones de nuestros tratadistas de Danza y Baile. 39
C) Formas poéticas, *similares o renovadas, substituyendo a muchas antiguas canciones danzadas* . . 41
D) Instrumentos populares actuales acompañantes . . 42
E) Solo de gaita 44

Anotaciones. 48

Danza prima 48
Una de las advocaciones de la Danza prima 50
Giraldilla. 50
Muiñeira del gaitero Choqueiro 50
Dos bailes a lo alto 51
La Tarara 51
El Copeo Mallorquín 52
Jota *La Alicantina* y *La Jota del carrer* 52
Jota *en música de fadrins* 52
Jota *tarraconense* 52
Jota *tortosina* 52
Dos coplas bailables leonesas 53
Dos Granadinas afandangadas 53
Malagueñas, sevillanas y rondeñas, tipo genérico, el *Fandango* 54
Malagueña del guitarrista popular Francisco Rodríguez Murciano. 54
Tres *Soleares* 56

Adiciones

Ay an Penaren Aundia.—Ainhura.—Chorino a Caiolan.—Izar Ederra 57

Historia a bat.—Charman garriya.—Argia dela diozu.—Ondarrabian.—Mariya, nora zuez.—Pello Josepe.—Ondárrabia chiquia 53

Otra adición

Dos canciones de *llaurar* y de *batre* de la provincia tarraconense 59

Conclusión 61

APÉNDICES

Apéndice I.—*Cantos de la Montaña* 65

Apéndice II.—*La canción danzada, tema alegre* 71

Apéndice III.—*Glinka en Granada* 75

Apéndice IV.—*Guitarradas a lo viejo* 79

Apéndice V.—*Los Cantos Flamencos* 83

Apéndice VI.—*Preludios vascos* 87

Nuevos preludios vascos 91

INDICE DE PERSONAS

CITADAS EN EL TEXTO DE ESTE TOMO

Adalid (Marcial del), 30
Aldanza (Antonio de), 39
Alvarez (Fermín María), 37
Anglés (Higinio), 59
Antonieta (María), 46
Arana (Ramón de), 20, 22, 23, 29, 30, 33, 34, 37, 44, 45, 46, 47, 48
Bach (Juan Sebastián), 9
Berceo (Gonzalo de), 21
Bertran y Bros, 34
Blanco García (P.), 40
B. (Trini), 24, 25
Boccacio, 31, 32
Borgoña (Duque de), 32
Boxeraus, 41
Braga (Teófilo), 29
Cantigas de Alfonso el Sabio, 44, 47
Carducci (Giosue), 33
Cascales, 47
Casellas, 10
Cejador (Julio), 62
Cervantes (Miguel de), 40
Chateaubriand, 46
Choqueiro (El *gaitero*), 50
Castro y Campo (J.), 54
Costa (Joaquín), 28, 47, 48
Covarrubias, 17
Dante, 31
Diniz (El Rey), 51
Dvorak, 11
Escobar (Pascual), 18
Esquivel (Juan de), *Vide Juan Navarro Esquivel*
Estébanez Calderón (Serafín, *El Solitario*), 40, 43
Feijóo (Perfecto), 29, 50
Ferrandiere, 41
Gabriel (*Arcángel*), 31
Giner (Salvador), 18, 19, 21, 52
Glinka (Miguel), 11, 54, 55
Gómez de Blas (Juan), 39
Góngora, 55
González (Baltasar), 40.
González Bravo (Luis), 40
González del Valle (Anselmo), 24, 25, 50.
Gracian, 62
Hita (Archipreste de), 32, 34
Hurtado (José), 36
Ibáñez (Blasco), 7
Inzenga (José), 30, 53
Iranzo (Miguel Lucas de), Condestable de Castilla, 41
Isidoro (San), 49
Iza Zamacola y Ozerín (Juan Antonio de), *Don Preciso,* 40
Joan dels Orguens, 32, 41
Juan I de Aragón, 32, 41
Juvencio, 61
Littré, 39
Machado y Alvarez (Antonio), (*Demófilo*), 17, 25
Magdalena (*María*), 31
Marcial, 43
Menéndez Pidal (Juan), 48, 49

Menéndez Pidal (Ramón), 35
Meyerbeer, 11
Milá y Fontanals (Manuel), 22, 25, 28, 37, 46, 47, 51
Minguet e Irol (Pablo), 40, 53
Montoto (Luis), 17.
Montra (Juan de), 32
Murguia (Manuel), 16, 20, 27, 28, 30
Moussorgski, 10 11
Navarro Esquivel (Juan), 39 40
Noguera (Antonio), 24, 34. 36
Nuevo y Miranda (Rufino G.), 36.
Núñez Robres (Lázaro), 36, 53
Ocón (Eduardo), 53
Otaño (P. Nemesio), 24, 36, 37
Ovidio, 45
Pedro (*San*), 31
Pérez Ballesteros (José), 16, 18, 51
Phelipe Cuarto, 31, 51
Pujol Alonso (Julio), 22, 23. 37
Renjifo, 47
Rimski-Korsakoff, 10, 11
Roda (Vizconde de), 32
Rodríguez Marín (F.), 17, 18
Rodríguez Murciano (F.), 54, 55
Rusiñol (Santiago), 7
Saavedra Fajardo, 62
Salinas (Francisco de), 35
Salomón, 17
Sampedro (Casto), 43
Santisteban (Antonio), 57
Sarmiento (P.), 16
Sbarbi, 18
Schuchardt, 29
Serra (Eusebio), 21
Serra y Boldú (Valerio), 36
Sibelius, 10, 11
Smetana, 11
Touchard (Mauricio), 7, 8, 54
Vacqueiras (Rambaldo de), 33
Varnhagen (El *cancionero* de), 51
Vázquez (Mariano), 54, 55
Viardot (Madame), 40
Villalba (P. Luis), 37
Wagner (Ricardo), 9, 10
Weber, 11
Zuloaga, 7

(MUSICA)

INDICES GENERALES
DE CANCIONES
Y DE
COLECTORES DE CANCIONES

PRIMERA PARTE

EL CANTO POPULAR EN LA VIDA DOMÉSTICA

SECCIÓN I

1. Nana (Alcalá de Guadaira)—B. (Trini).
2. Otra (Osuna)—Rodríguez Marín (F.).
3. Id. (Málaga)—Ocón (Eduardo).
4. Id. (Granada)—B. (Trini).
5. Id. (Osuna)—Rodríguez Marín (F.).
6. Canción de cuna (Asturias)—Menéndez Pidal (Ramón).
7. Id. id. (Badajoz).
8. Vou-veri vou (P. de Mallorca)—Noguera (Antonio).
9. Otro (Manacor)—Noguera (Antonio).
10. Canción de cuna (Tortosa).
11. Id. id. (Tortosa).
12. Id. id. (Tortosa).
13. Id. id. (Tarragona).
14. Id. id. (Alcanar).
15. Arrolo (Santiago)—De la colección de Incenga.
16. Berce (Santiago)—Arana (Ramón de).
17. Canción de cuna (Zarauz)—De la col. *Melusiva.*

17 bis. Variante de la anterior (Vizcaya)—Azkue (R. Maria de).

SECCIONES II Y III

No hay ejemplificación en estas secciones

Sección IV

Tonadas de corro o de vueltas en rueda

18. Cancioncilla (Andalucía).
19. Cancioncilla (Chelva).
20. Id. (Madrid).
21. Id. (Madrid).
22. Id. (Madrid).
23. Id. (Madrid).

Sección V

Tonadas de Romances.—A) Religiosos

24. Romance viejo (*De Música libre septem*)—Salinas.
25. Id. íd. (De la misma obra)—Salinas.
26. Id. id. (Id. id.)—Salinas.
27. Id. id. (Id. id.)—Salinas.
28. Id. id.—*Canta tu, cristiana musa*—Salinas.
29. Id. id. (La Bisbal).—*San Ramón de Penyafort.*
30. Id. id. (Tarragona)—*El mal rich.*
31. Id. id. (La Selva)—*A San Jaume de Galicia.*
32. Romance (León)—*Para Roma caminan*—Pujol Alonso.
33. Id. (Pontevedra)—*Estando cosiendo*—(Feijóo Perfecto).
34. Canto de ánimas (Soria)—De la col. de Inzenga.
35. Id. (Novelda).
36. La canción de Santa Rita.
37. *La Virgen de Covadonga* (Pravia)—Menéndez Pidal (R.)
38. Otra a la Virgen de Covadonga—Menéndez Pidal (R.).
39. *La Virgen de Culdubrero*—Menéndez Pidal (R.).
40. Romance de Santa Catalina (Aranda de Duero)—Menéndez Pidal (R.).
41. Estribillo religioso—González del Valle (Anselmo)
42. Otro—González del Valle (A.).
43. Otro—González del Valle (A.).
44. Otro——de la col. de Inzenga.

Tonadas de Romances.—B) Profanos

45. *La gentil porquera.*
46. *Cridas* (Variantes en Mallorca)—de la Col. de Noguera.
47. Romance de ciego (Pontevedra)—Del Museo Arqueológico.
48. Tonada de romance (Burgos)—Menéndez Pidal (R.).
49. Otra—(Burgos)—Id. id.
50. Romance de Lanzarote del Lago *Tres hijuelos habrá el rey*—Pujol Alonso (Julio).
51. Tonada del *Conde Sol* (Tortosa).

52. Don Juan y Don Ramón (Manacor)—Noguera (Antonio).
53. Tonadas del romance, *Compte Arnau* (Cataluña).
54. Otra (Cataluña).
55. Otra (Tortosa).
56. *La musa del hostal* (Tarrasa).
57. *Serrallonga* (Gerona).
58. *Los presos de Perpinyá* (La Bisbal).
59. *Xafarrocas* (La Bisbal).
60. *La filla del Mallorquí* (Tarrasa).
61. *Los segadors* (Gerona).
62. Otra versión (La Bisbal).
63. *Los presos* (Montserrat).
64. *El fill del Rey* (Santa Coloma).
65. *El rey mariner* (La Bisbal).—Carreras y Dagas (Juan).
66. *La dama d'Aragó* (San Celoni)—Id. id.
67. *La niña desenvuelta* (San Celoni)—Id. id.
68. Estribillo de una canción (*De Música libri septem*).—Salinas.
69. Romancillo (Id. id.)—Salinas.
70. *Pensó el mal villano* (Id. id)—Salinas.

70 bis. Romance de Valdovinos—*Suspiraste, Valdovinos* (Id. id.)—Salinas.

71. Tonada de folias—*No me le digáis mal* (Id. id. — Salinas.
72. *Helo, helo por do viene* (Id. id.)—Salinas.
73 Cantilena—*Tángo-vos yo el mi pandero*—(Id. id.)—Salinas
74. *A enfardelar judíos...* (Id. id)—Salinas.
75. *Tres Cortes armara el rey* (Id. id.)—Salinas.
76. *Mi grave pena* (Id. id.)—Salinas.
77. Fragmento de cantilena vulgar—*Tú la tienes Pedro*—(Id. id.)—Salinas.
78. Cantilena vulgar—*Válasme, Nuestra Señora*—(Id. id.)—Salinas.
79. Canción muy popularizada—*Qué me queréis, el Caballero* —(Id. id.).—Salinas.
80. Cantarcillo—*Aunque soy morenica*—(Id. id.)—Salinas.
81. Las quejas—*¿A quién contaré yo mis quejas?*—(Id. id.—Salinas.
82. Cantilena—*Aquella Morica garrida*—(Id. id.)—Salinas.
83. Romance—*Partese el moro Alicante*—(Id. id.)—Salinas.
84. Canción de segadores—*Yo me levantara, madre*—(Id. id.) —Salinas.
85. *¿Quién te me enojó, Isabel?*—(Id. id.)—Salinas.
86. Tonada de las Endechas.
87. Cantilena—*Si mis amores no me valen*—(Id. id.)—Salinas.

88. Copla—*Caminad, Señora*—(Id. id.)—Salinas.
89. *Casome mi padre*...(Id. id.)—Salinas.

Sección VI

Canciones.—A) Callejeras y de oficios

90. El trapero (Málaga)—B. Trini.
91. Canto de sereno (Tortosa).
92. Otro (Tortosa).
93. Otro (Tortosa).
94. Otro (San Mateo).
95. Otro (San Mateo).
96. Canción del pastorcillo (Palma de Mallorca)—Pont (Antonio).
97. Cantar de molinero (Pontevedra)—Feijóo Poncet (Perfecto).
98. Otro (Cangas)—(Id. id.).
99. Otro—Villalba (P. Luis).
100. Canto de tahonero (P. de Mallorca)—Pont (Antonio).
101. Canto de panaderos (Ribera)—Feijóo (Perfecto).
102. Canción de cazador (Manacor)—Pont (Antonio).
103. Otra (Santa Coloma de Farnés)—Sensat (Miguel).
104. Cantar del labrador (Mallorca).—Pont (Antonio).
105. Canción del labrador (Murcia)—Pérez Casas (B.).
106. Canción del labrador (Id.)—Pont (Antoni).
107. Cantar d'o arrieiro (Pontevedra)—Feijóo (Perfecto).

B) De faenas agrícolas

108. Canción de siega (Artá)—De la col. de Noguera.
109. Canción de trilla—De la col. de Noguera.
111. Canción de trilla (P. de Mallorca)—Pont (Antonio).
111. Otra (Id. id.)—Pont (Antonio).
112. Canción de siega (Id. id.)—De la col. de Noguera.
113. Canción de siega (Id. id.)—De la misma col.
114. Canto de trilla (Alcañiz)—Camo (Enrique).
115. Canto de trilla (Murcia)—Pérez Casas (B.).
116. Canto de trilla (Murcia)—Id. id.

C) De faenas agrícolas complementarias

117. *Cansó d'espadà* (La Puebla)—Noguera (Antonio).
118. Otra (Manacor)—Noguera (Antonio).
119. *Cansó d'esveyá* (desvahar) (P. Mallorca)—Noguera (A.).
120. Canción de olivareros—Noguera (A.).
121. *Cansó de desvainar* (*etsequea*)—Noguera (A.).

122. *Cansó des ventá a s'era* (aventar)—Noguera (A.).
123. *Cansó de tondre* (trasquilar) (P. de Mallorca)—Noguera (A.).
124. Otra (P. de Mallorca)—De la col. Noguera.
125. Canción al salir de la deshoja (*Segabeyo*) (Santander).
126. Canto de faenas agrícolas (Lugo)—Arana (Ramón de).
127. Id. id. (Lugo).—La han recogido muchos colectores.

Sección vii

Cantos populares de festividades religiosas

A) El canto de la Sibila

128. Canto llamado de Manacor (P. de Mallcora).
129. Id. llamado de Marratxí (P. de Mallorca).
130. Id. llamado de Urgel.

B) Profesionales de rogativas

131. *Ad petendam pluviam* (Urgel).
132. Copla de rogativas—(Burgo de Osma)—Menéndez Pidal (A.).
133. Saeta (Sevilla)—B. Trini.
134. Otra (Sevilla)—Id. id.
135. Otra (Sevilla)—Id. id.
136. Otra (Sevilla)—Id. id.
137. Otra (Sevilla)—Id. id.
138. Otra (Cádiz y Sevilla)—Sbarbi (José María).
139. Fragmentos de la Folia de la Barquera (Santander) I, II, III.
140. *In* recort (Tortosa).

C) Cantos de Pasión

141. Maestro Nicolau (Antonio).
142. *L'oració del hort,* divino o *Canto de Pasión.*
143. A la Virgen de los Dolores (Santander)—Otaño (P. Nemesio).
144. Canto de Pasión (Tortosa).

D) Cantigas de Santa María (de Alfonso el Sabio)

145. Estribillo de una Cantiga—*Ben per esta os Reys*—Del Códice de Alfonso X. ...
146. Otro *que en na Virgen gloriosa*—Del mismo Códice.
147. Cantiga (Estribillo)—*Entre Ave et Eva*—Del mismo.
148. Cantiga (Estribillo)—*Todo logar mui ben pod'esser*)—Del mismo.

E) Gozos

149. Gozos de la Virgen de los Dolores (Cataluña)—De un Códice montserratino.
150. *Polorum Regina* (Cataluña)—de id.
151. Bal-lada dels Goyts de Nostra Dona (*Los set goyts recompterem*)—De un Códice montserratino.
152. Goigs de Nostra Senyora de Núria (*Plana de Vich*).
153. Goigs del Roser (Plana de Vich)—Romeu (Lluís).

F) Cantos de festividades especiales

154. Salutación al sonar las doce del día (Cataluña).
155. Jesús y María (Cataluña)—De la col. de Alió.
156. Ena Arrerosteko (Suberoa)—De la col. Azkue.
157. Codolada—*Las tres Maries*—Pont (Antonio).
158. Id.—*Ses panades* (P. de Mallorca)—Pont (Antonio).
159. Id. (Mahón) *Deixem lo dol*—Taltabull (G.).
160. Id. (P. de Mallorca)—*Deixem lo dol*—Pont (Antonio).
161. Caramella (Cataluña)—De la col. Bertrán y Bros.
162. Id. (Cataluña)—De la col. Briz (Pelayo).
163. Andana (Onteniente)—Chabás (Roque).
164. Canto para pedir el aguinaldo (Molina)—Camí (E.).
165. Canto de Navidad—*Nit de vetlla*—Farnés (Julia).
166. Villancico de Navidad (*Orense*)—González del Valle (A.).
167. Panxolina de Nadal (Galicia)—Id. id.
168. Canto de Noche Buena (Sierra de Montejo)—Gallego (M.)

G) Oraciones de ciegos postulantes

169. Coplas de la Virgen del Carmen (*Canto y Violín*).
170. Coplas a la Virgen del Pilar (*Canto y Violín*).
171. Oración del peregrino (*Canto, violín y guitarra*).

SEGUNDA PARTE

EL CANTO POPULAR EN LA VIDA PÚBLICA

Sección VIII

172. *El Mayo* (Primera versión) (Osuna)—Rodríguez Marín (F.).
173. *El Mayo* (Segunda versión) (Cádiz)—Sbarbi (José M.ª).
174. *El Mayo* (Tercera versión) (Cartaya-Huelva)—Rodríguez Marín (F.).
175. *Pasacalle* (Cuart de les Valls) (Valencia)—Escobar (Pascual) y Maestro Giner.
176. Pasacalle o Marcha-Alborada—Arana (Ramón de).

177. La Ronda (Santander).
178. Albadas (Alboradas) (Tortosa).
179. Albaes (*Vega de Valencia*)—Giner (Salvador)..
180. La Enramada (Segorbe)—Sánchez Torralba (V. S.).
181. La Enramada (Tortosa).
181 bis. Variante.
182. Copla soldadesca (Lugo).
183. Otra (León)—Pujol Alonso (Julio).
184. Otra (Tortosa).
185. Otra (Tortosa).
186. Copla de romería (Cuart de les Valls—Valencia)—Escobar (Pascual) y Maestro Giner.
187. Canción de ciegos de romería (Galicia)—Arana (Ramón de).
188. Canto burlesco de ciego de romería (Galicia).—Arana (Ramón de).
189. Copla leonesa de romería (León)—Pujol Alonso (Julio)
190. Canto de ciego vendedor de romances (Primera versión) (Galicia)—Sampedro (Casto).
190 bis (Versión segunda)—Arana (Ramón de).
191. Estudiantil (Santander)—Otaño (P. N.).
192. Copla carcelera—(Camero-Castilla la Vieja)—Col. Inzenga (José).
193. Copla de muchachas casaderas—B. (Trini).
194. Copla de boda (Santander)—González del Valle (Anselmo)
195. La canción de la zambomba—(Puebla-Baleares)—De la col. de Noguera (A.).
196. Copla de fiesta taurina—(Tortosa).
197. Compla de columpio—B. (Trini).
198. Otra (Málaga) B. (Trini).
199. Copla de corro (Madrid).
200. Otra (Madrid).
201. Canción del Valle de Langreo—(Asturias)—González del Valle (Anselmo).
202. Canción amatoria—Romancerillo de Milá y Fontanals.
203. Eulalia—Romancerillo de Milá.
204. Falta de palabra—Romancerillo de Milá.
205. Marta—Romancerillo de Milá.
206. Mariana—Romancerillo de Milá.
207. Los tres estudiantes—Romancerillo de Milá.
208. Copla asturiana—De la Col. de Nuevo y Miranda.
209. Copla ovetense—(Asturias)—González del Valle (A.).
210. Alalá.
211. Alalá—(Pontevedra).

212. Alalá.
213. Alalá—(Pontevedra)—Arana (Ramón de).
214. Alalá Id.
215. Alalá—(Salvatierra-Pontevedra)—Id.
216. Alalá (Lugo)—Id.
216 bis. Variante (Pontevedra)—Feijóo (Perfecto).
217. Alalá (País de la Ulla-Pontevedra)—Arana (Ramón de).
218. Alalá (Coruña)—Id.
219. Alalá (Lugo)—Id.
220. Alalá (Coruña)—Id.
221. Alalá (Lugo)—Id.
222. Alalá (Betanzos)—Fajardo (Federico).
223. Alalá (Lugo)—Arana (Ramón de).
224 Alalá (La Estrada-Pontevedra)—Feijóo (Perfecto).
225. Alalá (Pontevedra)—Arana (Ramón de).
226. Alalá (Lugo)—Id.
227. Alalá (Lugo)—Id.
228. Alalá (Lugo)—Id.
229. Alalá (Ferrol-Santiago-Pontevedra)—Id.
230. Alalá (Pontevedra).—Id.
231. Alalá (Lugo)—Id.
232. Alalá (Lugo)—Id.
233. Alalá (Lugo)—Id.
234. Alalá (Lugo)—Id.
235. Alalá (Lugo)—Id.
236. Alalá (País de la Ulla-Pontevedra)—Id.
237. Alalá (o Balada)—(Pontevedra)—Id.
238. Balada (Lugo)—Id.
239. Balada (Lugo)—Id.
240. Balada (Lugo)—Id.
241. Balada (Coruña)—Id.
242. Balada (Lugo)—Id.
243. Otra (Lerez-Pontevedra)—Id.
244. Cantiga (Santander)—Sos (Antonio).
245. Otra (Asturias)—Menendez Pidal (R).
246. Otra (Asturias)—Menendez Pidal (R.).
247. Codolada (Palma de Mallorca)—Noguera (A.).
247 bis. Variante (Palma de Mallorca)—Pont (A. J.).
248. Corranda (Collbató-Cataluña)—De la Col. de Bertrán y Bros.
249. Glosada (Artá-Mallorca)—De la Col. Noguera (A.).
250. Canción (Aranda)—Menendez Pidal (R.).
251. Otra (Asturias)—Id.
252. Canción (Asturias)—Id.

253. Canción (Asturias)—Id.
254. Canción (Asturias)—Id.
255. Canción (Asturias)—Id.
256. Canción (Asturias)—Id.
257. Canción (Asturias)—Id.
258. Canción (Asturias)—De la Col. de Hurtado (M.).
259. Canción (Asturias).—De la Col. de Id.
259 bis. Variante de la anterior.
259 ter. Canción (Asturias).
260. Canción (Asturias)—De la Col. de Nuevo y Miranda.
261. Otra (Asturias)—De la Col. de Id.
262. Canción (Asturias)—De la Col. de Id.
263. Canción (Asturias)—Otaño (P. Nemesio).
264. Codolada (Baleares)—Noguera (A.).
265-266. Canto Madrileño (Castilla la Nueva)—De la Col. Núñez Robres (L.).
267. Cançó de pandero (Urgel-Cataluña)—Serra y Boldú (Valerio).
268. Les tres pometes (Frontera francesa-Cataluña)—Alvarez Fermín M.ª).
269. El gorrión (Cataluña)—Id.
270. El soldado y la pastora (Cataluña)—Id.
271. Canción amatoria (Cataluña)—Id.
272. Cantar gallego (Galicia)—Arana (Ramón de).
273. Cantar gallego (Galicia)—Id.
274. Cantar gallego (Vierzo-Galicia)—Id.
275. La alegría del querer (León)—Ruiz Manzanares (Jacinto).
276. Soy del Hoyo (León)—Pujol Alonso (J.).
277. ¿Qué dirá la gente? (León).—Id.
278. Canción leonesa (León)—Id.
279. La moneda que alegra (León)—Id.
280. La pindonga (León)—Id.
281. Súbela (León)—Id.
282. La panadera (León)—Id.
283. Cuando vayas a la fuente (León)—Id.
284. Si de León me ausento (León)—Id.
285. ¿A dónde fué? (León)—Id.
286. La despedida (Potes-Santander)—Otaño (P. Nemesio).
287. Al tirurín, tintín (Zamora)—Villlaba (P. Luis).
288. Danza prima (Oviedo)—González del Valle (A.).
289. Danza prima (una de las advocaciones) (Oviedo-Asturias)—González del Valle (A.).
290. Giraldilla (Oviedo)—De la Col. de Hurtado (J.).

291. Muiñeira coreada con la gaita (Darbo-Cangas)—(Feijóo Perfecto).
292. Baile a lo alto (León)—De la Col. de Inzenga.
293. Baile a lo alto (León)—De la Col. de Inzenga.
294. La Tarara (Soria)—De la Col. de Inzenga.
295. El Copeo Mallorquín (Islas Baleares)—Noguera (A.).
296. La Alicantina (De la Ribera del Júcar)—Giner (S.).
297. La Jota del carrer (Valencia)—Giner (S.).
298. Jota en música de fadrins (Los Valles)—Escobar (P.).
299. Jota tarraconense (La Riba-Tarragona).
300. Jota tortosina (Tortosa).
301. Copla bailable leonesa (León)—Pujol Alonso (J.).
302. Copla bailable leonesa (León)—Id.
303. Granadina (Granada).
304. Granadina (Granada).
305. Malagueña (Andalucía).
306. Malagueña (Málaga)—Sbarbi (José M.ª).
307. Malagueña (Andalucía).
309. Rondeña larga.
310. Malagueña (Granadina)—Tañida por Rodríguez Murciano
311. Soleá *¡Ay soleá, soleá!*
312. Soleá (por el medio punto)—*¡Ay! que ya viene Dios*
313. Soleá, *Se murió la madre mía.*
314. *Ay au Penaren Andia.*
315. *Aiñhara.*
316. *Choriñoa Coiolan.*
317. *Izar Ederra.*
318. *Historia a bat.*
319. *Charmin Garriya.*
320. *Ondarrabia.*
321. *Argia de la diozu.*
322. *Mariya Noya Suaz.*
323. *Pello Josepe.*
324. *Ondarrabia Chiquía* (Canto histórico)
325. *Cançó de llaurar* (Prades-Tarragona) Anglés (Higinio)
326. *Cançó de Batre* (Ulldemolins-Tarragona) Anglés (Higinio.)

Talleres de grabado, similgrabado y
estampación de música de

A. Boileau y Bernasconi

Calle Provenza, 285. Barcelona
Teléfono 75136